

Schütz-Jahrbuch 1997



19.
1997

SLUB Dresden

MZ 8°

414

Bärenreiter

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WALTER WERBECK

in Verbindung mit

WERNER BREIG, FRIEDHELM KRUMMACHER, EVA LINFIELD,
WOLFRAM STEUDE

19. JAHRGANG 1997



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAG 1997

Sächsische Landesbibliothek -
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

- 9. JAN. 1998

Standort:

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1997 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany

ISBN 3-7618-1397-X

ISSN 0174-2345



INHALT

REFERATE DER HEINRICH-SCHÜTZ-TAGE DETMOLD 1996

Konrad Küster (Freiburg i. Br.): Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken	7
Greta Konradt (Bochum): Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit	21
Jürgen Heidrich (Göttingen): Dramatische Konzeptionen in den „Symphoniae Sacrae“ I von Heinrich Schütz: „Veni, dilecte mi“ und die lateinische Dialogkomposition um 1630	37
Walter Werbeck (Höxter): Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins	55

FREIE BEITRÄGE

Siegbert Rampe (Engelskirchen): Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger	71
Peter Wollny (Leipzig): Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642-1697)	113
Nachtrag zum Aufsatz von Wolfgang Horn: „Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler“ in Jg. 17 (1995)	165
Die Verfasser der Beiträge	167

ABKÜRZUNGEN

AfMw	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
AMI	<i>Acta musicologica</i>
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeiter
BJ	<i>Bach-Jahrbuch</i>
CEKM	<i>Corpus of Early Keyboard Music</i>
CMc	<i>Current Musicology</i>
CMM	<i>Corpus mensurabilis musicae</i>
Diss.	Dissertation
DJbMw	<i>Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft</i>
DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DM	<i>Documenta musicologica</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
EdM	<i>Das Erbe deutscher Musik</i>
EitnerQ	Robert Eitner, <i>Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten</i> , 10 Bde., Leipzig 1900-1914
Faks.	Faksimile
hrsg., Hrsg.	herausgegeben, Herausgeber
HS-WdF	<i>Heinrich Schütz in seiner Zeit</i> , hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 614)
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
JbLH	<i>Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie</i>
JbPrKu	<i>Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz</i>
Jb.	<i>Jahrbuch</i>
JbP	<i>Jahrbuch der Musikbibliothek Peters</i>
JRMA	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
KmjB	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
Mf	<i>Die Musikforschung</i>
MfM	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949-1986
MGG2	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , 2., neubearb. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
MMN	<i>Monumenta Musica Neerlandica</i>
MQ	<i>Musical Quarterly</i>
MT	<i>The Musical Times</i>
MuK	<i>Musik und Kirche</i>
New GroveD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , London 1980
NHdb	<i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Wiesbaden und Laaber 1980-1995
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
Pf.	Piffaro
RB	<i>Revue belge de musicologie</i>

rev.	revidiert
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik)</i>
Slg.	Sammlung
Schütz GBr	Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Briefe und Schriften</i> , hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei 45; Reprint Hildesheim 1976)
Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, 2	<i>Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz ... Dresden ... 1985</i> , hrsg. von Wolfram Steude, Tl. 1, 2, Leipzig 1987 bzw. 1988 (gleichzeitig Jahrbuch Peters 1985 bzw. 1986/87)
Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985	Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), <i>Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen ... 1985</i> , Kopenhagen 1989
SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
SIMG	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
SJb	<i>Schütz-Jahrbuch</i>
SSA	<i>Stuttgarter Schütz-Ausgabe</i> , Neuhausen-Stuttgart 1967 ff. (Band-Ausgaben 1971 ff.)
STMf	<i>Svensk tidskrift för musikforskning</i>
SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63 ff.
VdG	Viola da Gamba
VfMw	<i>Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft</i>
Weckmann-Konferenz Göteborg 1991	Sverker Jullander (Hrsg.), <i>Proceedings of the Weckmann Symposium, Göteborg ... 1991</i> , Göteborg 1993
ZfMw	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>

Gabrieli und Schütz: Die Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken

von

KONRAD KÜSTER

Instrumentale Aufgaben in Vokalmusik nicht nur der Schütz-Zeit sind auf unterschiedliche Weise denkbar; ein wesentliches Unterscheidungskriterium ergibt sich aus der Motivik. Eine Möglichkeit ist, daß Instrumenten und Singstimmen bei gleichzeitigem Musizieren die gleiche Motivik übertragen wird. Eine weitere: Während Singstimmen musizieren, tragen Instrumente etwas motivisch Andersartiges vor¹. In beiden Fällen kann es zu einer Unterscheidung von Hauptstimme und Begleitung kommen. Drittens: Man kann eigene Instrumentalabschnitte vorsehen – und deren Motivik wiederum kann entweder spezifisch instrumental oder vokal (etwa im Rahmen der Vorwegnahme eines Singstimmeneinsatzes) gestaltet sein. Schließlich können instrumentale Funktionen auch durch etwas anderes definiert werden als die Motivik, etwa in klanglicher Hinsicht (Erweiterung des Klangspektrums durch Verstärkung einzelner Stimmen oder Addition von Stimmen außerhalb des vokalen Musizierens). Welche dieser Techniken anspruchsvoller oder schlichter, älter oder jünger sind, ist nicht unmittelbar aus ihrer Konstitution zu erschließen.

Bei der Betrachtung von Schütz' Œuvre neigt man hingegen dazu, die Techniken in einer historischen Abfolge zu ordnen und in dieser eine Entwicklung zu sehen. Die musikalischen Funktionen, die Schütz Instrumenten überträgt, werden primär über Einflüsse beschrieben und erklärt, die auf ihn gewirkt haben: Man sieht die damit verbundenen Aspekte in Abhängigkeit von den Eindrücken seiner beiden Reisen nach Venedig. Erst mit den *Symphoniae Sacrae* I von 1629 (also im Zusammenhang der zweiten Venedig-Reise) habe Schütz gelernt, in seinen Werken eigenständige Instrumentalabschnitte vorzusehen – solche, die von Vokalabschnitten abgesetzt sind und denen eine eigenständige, an der Idiomatik der jeweils beteiligten Instrumente orientierte Motivik zugrundegelegt ist. Im Rahmen des ersten Aufenthalts habe er für sein Schaffen eher die Beherrschung italienischer Vokalpolyphonie hinzugewonnen und in ihr Instrumenten lediglich so weit Eigenständigkeit eingeräumt, wie sich durch die Mitwirkung von Singstimmen definieren ließ.

Allerdings gibt es instrumentale Anteile auch schon in Schütz-Werken der Zeit vor 1628, etwa im Umkreis der *Psalmen Davids* von 1619; dies gilt es also näher zu bestimmen. Zudem war sein Lehrer Giovanni Gabrieli ein Meister auch im kompositorischen Umgang mit instrumentalen Ensembles, sei es in reiner Instrumentalmusik, sei es in Vokalwerken; hat Schütz von ihm auf diesem Sektor also nichts gelernt?

Die *Psalmen Davids* sind nach Schütz' Worten „auff Italienische Manier, zu welcher ich von meinem lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn

1 Dies muß nicht unbedingt aus instrumentaler Idiomatik zu begründen sein, wie man etwa an untextierten Unterstimmen von Madrigalen des frühen 16. Jahrhunderts sieht.

Johan Gabrieln, so lange in Italia ich mich bey ihme auffgehalten, mit fleiß angeführet worden, componiret“². Er konkretisiert dies nicht; im Gegensatz zu den Detailbeschreibungen, die er in der 'musikalischen' Vorrede gibt, findet sich diese Bemerkung in der Widmungsadresse an den sächsischen Kurfürsten, und sie ist in ihr die einzige, die die Werkgestalt erläutert. Deshalb kann man aus diesem Satz nicht schließen, Schütz habe mit ihm nur die Textbehandlung oder die Mehrchörigkeit allgemein gemeint; es ist nicht auszuschließen, daß sich diese Bemerkung auch auf die konkrete Zusammensetzung des Ensembles und auf weitere Details bezieht.

Das Spektrum der Besetzung reicht in den *Psalmen Davids* von einer rein vokalen über einen ad-libitum-Ersatz einzelner Singstimmen durch Instrumente hin zur klar definierten Instrumentalbesetzung einzelner Stimmen. Manche dieser Differenzierungen teilt Schütz direkt in den Kopfzeilen der Stimmendrucke mit, manche pauschal in der Vorrede, und für einige Kompositionen bleibt völlig offen, wie sich Schütz die Besetzung wünschte. Richtschnur bei der Ausführung scheint lediglich zu sein, daß der zugrunde gelegte Text komplett vorgetragen wird; daher schlägt Schütz für vier Kompositionen auch konkret vor, daß bei weitgehendem Einsatz von Instrumenten dennoch „auff jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt“³. Die Funktionen der Instrumentalstimmen sind allerdings in allen Fällen prinzipiell gleich, d. h. sie sind davon unabhängig, wie strikt Schütz die instrumentale Besetzung formuliert. Es kann also genügen, ein einziges Beispiel näher zu betrachten – sinnvollerweise eines, in dem Schütz die Instrumentalmitwirkung besonders weit ausgreifen läßt (ein solcher Fall gehörte also damals zu dem von Schütz für möglich Gehaltenen): *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*.

Die Komposition ist dem Originaldruck zufolge vierchörig für je zwei Favorit- und Capellchöre. Die Besetzung der beiden Capellchöre ist nicht näher festgelegt; ihre Stimmen heißen lediglich Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Sie treten erst zur Komposition hinzu, als der zu vertonende Text bereits von den beiden Favoritchören komplett behandelt ist, und bekräftigen somit die Schluß-Aussage („Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr“). Für die weiteren Betrachtungen können diese Abschnitte (und damit die Verhältnisse der Capellae insgesamt) außer Betracht bleiben⁴. Die Stimmen der Favoritchöre hingegen sind genauer bezeichnet: Im ersten Chor legt sich Schütz für die dritte Stimme auf eine Instrumentalbesetzung fest („Cornetto o Trombon“) und läßt für die drei übrigen offen, ob sie vokal oder instrumental ausgeführt werden sollen („Cornetto o voce“). Auch daraus lassen sich die Bedingungen instrumentalen Musizierens also nicht weiter aufhellen. Im zweiten Favoritchor jedoch tritt eine „Voce“ neben drei ausdrücklich mit „Trombon“ bezeichnete Stimmen; an dieser Stelle können präzisere Untersuchungen ansetzen.

2 Zit. nach Schütz GBr, S. 64.

3 Vorrede der *Psalmen Davids* 1619, zit. nach Schütz GBr, S. 64. Zu den Besetzungsdifferenzierungen vgl. auch Konrad Küster, *Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der „Psalmen Davids“ von Schütz*, in: SJB 18 (1996), S. 39-51, hier S. 44-48.

4 – zumal sie möglicherweise erst nachträglich zur Komposition hinzugefügt worden sind; vgl. Werner Breig, *Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz: „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (SWV 40) und „Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall“ (SWV 410)*, in: SJB 16 (1994), S. 87-98, hier S. 87-91. Trotz dieser ungewissen Vorgeschichte kann das Werk aber beispielhaft betrachtet werden, da die 1619 publizierte Gestalt eben zum Spektrum dessen gehörte, was Schütz auf dem Gebiet der Instrumentenmitwirkung für möglich erachtete.

Ihr Ergebnis ist ebenso klar wie die Vorgaben: Ehe die Singstimme einsetzt, etablieren die drei Unterstimmen einen rein instrumentalen Satz. Er ist in allen Details von vokalen Prinzipien getragen: Seine Motivik erweist sich beim Eintritt der Singstimme als direkt vom Text abhängig (der Eindruck wird bereits für den Benutzer des Originaldrucks dadurch bestätigt, daß die Musik textiert ist), und die Einsatzfolge der Stimmen richtet sich nach Prinzipien des streng polyphonen Vokalsatzes. Diese Singstimmen-Bezogenheit scheint also die eingangs geäußerten Beobachtungen über Schütz' damalige Instrumentenbehandlung zu bestätigen: Die Funktion der Instrumentale scheint darauf beschränkt zu sein, gewissermaßen durch einen Ersatz vokaler Stimmen das Eintreten der einen tatsächlich gesungenen vorzubereiten.

Grundsätzlich findet man diesen am Vokalen orientierten Umgang mit Instrumenten auch in Kompositionen Gabrielis, auch in Werken aus den postum edierten *Sacrae Symphoniae* II von 1615 oder den nur in Kasseler Manuskripten überlieferten Werken⁵. Doch gerade der Hinweis auf Gabrieli führt eigentlich zu nichts, denn diese Besetzungspraxis war in der europäischen Musikkultur schon deutlich vorher verbreitet; sie ist beispielsweise 1588 in den *Psalmes, Sonets, and songs of sadnes and pietie* von William Byrd belegt, hier auf die Praxis der englischen Consort Music bezogen⁶. In ihr äußert sich also gerade keine „Italienische Manier“.

Schütz geht allerdings über diese allgemeine Praxis hinaus. In der Eröffnung von *Ist nicht Ephraim* wählt er diese Besetzungsart nicht nur als ein momentanes Aufführungsprinzip, sondern sie hat weitreichende Folgen. Diese zeigen sich, wenn man den gesamten Eröffnungsabschnitt betrachtet: nicht nur den Einsatz des zweiten Favoritchors, sondern auch den des ersten und die Zusammenführung beider Chöre. Denn erst mit dem gemeinsamen Schluß beider Chöre zum Text „und mein trautes Kind“ in Mensur 26⁷, den der Chor II in Mensur 11 lediglich einführt, ist das Abschnittsende erreicht.

Nicht nur in diesem Abschnitt wird der Textvortrag bereits von den Favoriti II garantiert, sondern auch in allen weiteren Teilen der Komposition; durchgängig sind die Favoriti I in der Textbehandlung also den Favoriti II nachgeordnet⁸. Folglich hat man es mit einer Komposition zu tun, in der man das von Schütz in der Vorrede dargelegte Regelwerk, das auch für Byrd Richtschnur der Interpretation ist, besonders weitgehend auslegen kann: Man muß nicht einmal eine einzige Stim-

5 Vgl. Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Richard Charteris, Bd. 7 u. 8: *Motets in Manuscript Sources and Printed Anthologies* I u. II, Band 9: *Incomplete Motets, Miscellaneous Works and Contrafacta in Manuscript Sources and Printed Anthologies*, Neuhausen-Stuttgart 1991 und Neuhausen 1996 (= CMM 12, 7-9).

6 *The Collected Vocal Works of William Byrd*, edited by Edmund H. Fellowes, Bd. 12, London 1948. Byrd gibt für manche Werke an, daß genau eine Stimme gesungen werden müsse („the first singing-part“) und die anderen instrumental besetzt sein könnten; vgl. die Vorrede des Herausgebers (S. VI) und Byrds „Epistle to the Reader“ (S. XXXVI).

7 Mensur-Angaben hier und in allen späteren Fällen jeweils auf der Grundlage von SGA (hier SGA 3; gleiche Angaben in der Einzelausgabe von Hermann Stern, Neuhausen-Stuttgart 1963 bzw. Stuttgart 1992). Taktangaben der NSA ergeben sich durch eine Verdoppelung der Mensurangaben.

8 Die anschließenden Worte „Denn ich gedenk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe“ werden nur von den Favoriti II musiziert; dann eröffnen beide Favoritchöre gemeinsam bereits den Vortrag des abschließenden Textteils. Dies dürfte bereits für die Grundgestalt der Komposition (ohne Capellae) gegolten haben (vgl. oben Anm. 4).

me der Favoriti I singen lassen. Oder anders: Es genügt, von allen acht Stimmen der Favoritchöre nur eine einzige, die Oberstimme der Favoriti II, mit einer Singstimme zu besetzen. Ohne daß der Abschnitt etwas von seiner Textaussage einbüßte, könnte also nach einer längeren, rein instrumental vorgetragenen Passage (Favoriti I, Mensur 11-21) die Altstimme der Favoriti II neuerlich mit „und mein trautes Kind“ einsetzen und damit an den Schluß der allerersten, von den Favoriti II musizierten Strecke anknüpfen, ehe das Gesamtensemble den Eröffnungsabschnitt abschliesse.

Mit dieser Besetzungsvariante käme ein längerer, rein instrumentaler Teilabschnitt zustande. Er würde aber kaum als selbständig klassifiziert, weil seine Motivik restlos von derjenigen der Favoriti II abgeleitet ist, also von den Strukturen, die sich aus der Textvertonung für die einzige zwingend vokal zu besetzende Stimme herleiten. Diese Gestaltung beruht aber nur indirekt auf einer künstlerischen Entscheidung zugunsten vokaler Satzstrukturen an sich; sie ergibt sich aus allgemeineren kompositorischen Prämissen.

Die Stimm-Einsätze lassen erkennen, daß der Abschnitt von Gesetzen streng polyphoner Musik bestimmt wird. Sie erfordern thematische Geschlossenheit; wenn die Stimmen gleichartig behandelt werden sollen, kann es keine geben, die an der Grundthematik des Abschnitts keinen Anteil hat. Je stärker ein Komponist dabei von Concerto-Techniken (im Sinne der italienischen Begriffstraditionen)⁹ ausgeht, desto wichtiger wird auch dies: Wenn die beteiligten Kräfte während des Abschnitts ihr Musizieren zunehmend aufeinander abstimmen und dabei zum vollstimmigen Ensemble verbunden werden sollen, müssen sie alle obligat sein. Im vorliegenden Abschnitt ist dies dadurch potenziert, daß das „Aufeinander-Abstimmen“ zunächst in den beiden Chören allein stattfindet, dann im gesamten achttimmigen Favoriti-Ensemble. Dabei ist aber für nachgeordnete Begleitstimmen kein Platz, sondern (umgekehrt) allenfalls für eine geringfügig herausgehobene Stimme als eine *prima vox inter pares*; alle gleichermaßen obligaten Stimmen präsentieren somit das gleiche Material. Deshalb aber wird die Musik der ersten 18 Mensuren fast durchgängig vom 'vokalen' Imitationsthema bestimmt (textierbar mit „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“); abgesehen von dem eher akkordischen „und mein trautes Kind“ ergeben sich für einzelne Stimmen nur kürzere Füllstimmen-Abschnitte außerhalb des Themas.

Doch die Stimmen sind im Druck sämtlich textiert. Dies braucht kein Hinweis auf vokale Ausführung zu sein, sondern kann auch der Sicherstellung einer korrekten Artikulation gedient haben. Im Falle dieses Themas dürfte zwar unstrittig sein, wie es musikalisch zu gliedern ist: Es besteht aus einer Halbtonausweichung nach oben („Ist nicht Ephraim“) und einer streckenweisen diminuierten Abwärtsbewegung, die von oben zum Einsatzton zurückkehrt („mein teurer Sohn“). Selbst bei einer instrumentalen Ausführung einzelner Stimmen ist die Artikulation also aus der musikalischen Faktur heraus festgelegt. Dies aber ist zugleich eine Folge aus dem regelmäßigen Bau des Textes, in dem betonte und unbetonte Silbe miteinander abwechseln („Ist nicht Eph-ra-im mein teu-rer Sohn – und mein trau-tes Kind“)¹⁰.

9 Vgl. übersichtsweise Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*, Kassel 1993 (= Bärenreiter Studienbücher 6), S. 15-18.

10 Diese Textbezogenheit kann auch für Schütz nur als Idealvorstellung des Musizierens angesehen werden, denn die Instrumentalstimmen ließen sich nicht völlig problemlos textieren. Die letzten fünf Töne, die die erste Posaune der Favoriti II zu dem Eröffnungsabschnitt beiträgt (Mensur

Es gibt aber durchaus auch andere Fälle. Wer als Instrumentalist etwa die Motivik des Abschnitts „was ich ihm geredet habe“ (Mensur 28-30) spielen sollte, hätte mehrere Möglichkeiten der Phrasierung – dann, wenn er aus einer Einzelstimme spielte, die nicht textiert ist (und keine Taktstriche enthält). Mit der Textierung garantiert Schütz also auch gerade in den Instrumentalstimmen eine korrekte Betonung und Gliederung der musikalischen Abläufe. Zwar läßt sich fragen, weshalb Schütz an der Sicherstellung der Artikulation derart überdurchschnittlich interessiert war. Gerade im Rahmen der Vorbildwirkung, die mit der Publikation der *Psalmen Davids* offenkundig verknüpft war¹¹, würde ein solches Anliegen aber verständlich.

Weder der streng polyphone Satz noch die Textierung lassen eindeutig auf eine Vorrangstellung des Vokalen schließen; sie äußert sich nur darin, daß ein Thema, das in einem gemischt vokalen und instrumentalen Satz von gleichberechtigten Stimmen durchgeführt werden soll, auch singbar sein muß. Kann aber in einem derartigen musikalischen Ablauf nichts spezifisch Instrumentales mehr zum Vorschein kommen? Anders gefragt: Wäre ein Argumentieren, das an dieser Stelle haltmache, nicht allzu stark davon geprägt, daß man die Motivik zum Hauptkriterium erhebt? Wie weit kann in einem solchen Satz also die Definitionskraft des Instrumentalen reichen?

Die Musik eines Werkes mit gemischter Besetzung, aber gleichberechtigten Stimmen muß sich in Bereichen abspielen, in denen sich vokale und instrumentale Möglichkeiten überschneiden. Spezifisch Instrumentales kann sich unter den geschilderten Bedingungen freilich nicht ebenfalls in der Motivik auswirken, durchaus aber in der Satzgestaltung. Schütz eröffnet die Komposition mit einer Imitation; das Thema wird durch alle Stimmen in tonaler Beantwortung durchgeführt. Das Gestaltungsprinzip ist auch an der Folge der Einsatztöne ablesbar, die in der steigenden Quint-Quart-Folge G-d-g-d' angeordnet sind. Doch die höchste Position fällt dem Alt zu; die Vorbereitung erfolgt durch drei als verschieden charakterisierte Stimmen, die unterhalb der Altlage angesiedelt werden. In rein vokaler Musik ließe sich dies nicht realisieren (zumindest solange der Bariton nicht als Stimmelage definiert ist). Die Mitwirkung von Instrumenten wird also nicht nur aus den Besetzungsangaben heraus vorgeschrieben, sondern auch aus der Faktur des Satzes nahegelegt. Daß dies aber nicht nur für die vierte Stimme gilt, eine Stimme noch unter dem Baßregister, ergibt sich aus dem Fortgang des Werks.

Die Einsatztöne im ersten Favoritchor liegen im Spektrum d-g-d'-g', also eine Quint-Position höher als zuvor im zweiten. Folglich liegt nun der Alt-Einsatzton d' an der zweithöchsten Position, wie es im normalen vierstimmigen Vokalsatz korrekt wäre; alle Stimmen wären also singbar. Deshalb wiegen die Bedenken, die sich angesichts der Schlüsselung erheben, auch nicht ganz so schwer wie angesichts der Strukturierung der Favoriti II: Ein streng imitatorischer, vierstimmiger Vokalsatz wie der dargebotene ist in einer Schlüsselkombination zwischen C1 und C4 nicht definiert.

Die Probleme vergrößern sich allerdings, sobald diese beiden Besetzungsfelder, die bereits in sich an Grenzen des vokal Darstellbaren entwickelt sind, miteinander verbunden werden sollen; denn hierfür muß Schütz eine klangliche Rangfolge der

25/26), erscheinen nur mühsam mit „und mein – trautes Kind“ textiert.

11 Küster, *Musik* (wie Anm. 3), S. 41-43.

Stimmen etablieren, die über die Definition der einzelnen Besetzungsfelder hinausgeht. Zunächst ist also zu klären, welche Stimmen überhaupt als Partner aufgefaßt werden sollen. Die einschlägigen Parameter Schlüsselung, Ambitus und Einsatztöne werden jedoch auf unterschiedliche Weise behandelt. Insgesamt lassen sich im Eröffnungsabschnitt nur zwei Stimmpaare tatsächlich als Gruppen auffassen; eine weitere Stimme steht zwischen ihnen, die übrigen drei stehen allein. Auf diese Weise scheinen sechs Satzschichten zu entstehen, die fünf unterschiedliche Stimm-lagen konstituieren (vgl. Tabelle).

Einsatzton	Schlüsselung Favoriti II	Schlüsselung Favoriti I	Stimmbezeichnung	Ambitus bis Mensur 26/51
g'		C1	Cornetto o voce	f'-f''
d'	C3	C2	Cornetto o voce Voce	c'-c'' a-g'/a'
g	C4	C3	Cornetto o Trombon Trombon	g-a' g-d'/es'
d	F3	C4	Trombon Trombon	c-d'/f' c-d'
G	F4		Trombon	E-g

1. Die Unterstimme der Favoriti II steht allein; ihr Ambitus, ihr Einsatzton und ihre Schlüsselung liegen unter dem übrigen Satz.

2. Die dritte Stimme der Favoriti II und die Unterstimme der Favoriti I scheinen, obgleich sie unterschiedlich geschlüsselt sind, gleich behandelt zu werden: Sie haben denselben Einsatzton und bewegen sich in exakt demselben Stimmraum. Nur in Mensur 35/36 wird die Unterstimme der Favoriti I aus ihm nach oben herausgeführt (bis f'). Allerdings vertritt gerade diese Stimme in ihrem Chor das Baßregister; dies wäre bei der näheren Beschreibung dieser Gruppe eigens zu berücksichtigen.

3. Der zweitoberste Part der Favoriti II hat dieselbe Schlüsselung wie die unterste, aber denselben Einsatzton wie die zweitunterste Stimme der Favoriti I. Er steht somit zwischen der zuvor genannten und der nächsten Gruppe. Auch in seinem Ambitus (g-d') wirkt sich diese Zwischenstellung aus: Dies ist der Bereich, in dem sich die beiden Gruppen überschneiden. Klarheit schafft erst Mensur 52/53: Die letzten beiden Töne vor dem Einsatz der Capellae sind d, mit denen sich diese Stimme der vorgenannten Gruppe anzuschließen scheint. Doch bis dahin bleibt die Zwischenstellung erhalten.

4. Die Oberstimme der Favoriti II („Voce“) und die dritte Stimme der Favoriti I (zwingend instrumental besetzt) haben die gleiche Vorzeichnung und fast durchgängig den gleichen Stimmraum; sie setzen lediglich auf zwei verschiedenen Tönen ein. Die beiden Stimmen sind also auffallend ähnlich behandelt, obgleich es sich um

die einzige ausdrückliche Singstimme und um die einzige zwingend instrumentale Stimme der Favoriti I handelt. Auch bei maximaler Vokalbesetzung der Favoriti I wäre also garantiert, daß in jedem Stimmregister (so definiert) mindestens ein Instrument mitwirkt. Allerdings kommt man wohl nicht umhin, die dritte Stimme der Favoriti I als in Tenorlage geführt aufzufassen; ihr 'Partner' hingegen ist die Oberstimme des zweiten Chors.

5. Nur in ihrem Einsatzton ähnelt die zweitoberste Stimme der Favoriti I der Oberstimme des anderen Chores; in ihrem Ambitus und in ihrer Schlüsselung liegt sie klar über dieser.

6. Die Oberstimme der Favoriti I setzt sich in jeder Hinsicht von den tieferen Stimmen ab. Ähnlich wie für die zweite Stimme der Favoriti II geschildert, ändern sich die Verhältnisse unmittelbar vor dem Einsatz der Capellae: Die Stimme erreicht ein d'; ihr Stimmraum nähert sich dem der zweitobersten an.

Anders gesagt: Das Exordium besteht aus zwei klar voneinander abgegrenzten hohen Stimmen (gewissermaßen aus zwei unterschiedlich definierten Sopranen), zwei bis drei Stimmen im Alt- oder hohen Tenorregister, entsprechend drei oder zwei Stimmen im tieferen Tenor- oder höheren Baßregister und einer Stimme, die sich von diesem höheren Baßregister abgrenzt und als eine Art Subbaß zu beschreiben wäre. Allein schon an der Begriffswahl erweist sich also, daß eine Stimmcharakteristik mit Begriffen menschlicher Singstimmen an der Komposition vorbeizieht. Schütz bildet das Ensemble nicht aus einem Chorus acutus und einem Chorus gravis; es geht ihm auch nicht nur um eine besondere klangliche Differenzierung oder um die klangliche Summe aus einem vokalen Normsatz und hinzuaddierten Stimmen über der Sopranlage und unter der Baßlage, sondern um eine Fortentwicklung des streng imitatorischen Prinzips über die Grenzen eines vokalen Normsatzes hinaus. Deshalb ist die Mitwirkung von Instrumenten aus der Gestaltung des Exordiums heraus unverzichtbar.

Die Konstruktion des Satzes ist anhand der Lage der Einsatztöne bestenfalls partiell erahnbar. Folglich aber kann das imitatorische Exordium auch nicht die gleiche Funktion beanspruchen wie in einem streng polyphonen Vokalsatz: Es 'verspricht' eine Gestaltung, die im weiteren Werkverlauf nicht eingelöst wird; strenggenommen ist es nur aufgrund des Mitwirkens von Instrumenten als etwas zu verstehen, das zur nachfolgenden, übrigen Komposition bruchlos paßt. Denn was im strengen, zweimal vierstimmigen Vokalsatz schwer vereinbar erscheint, ist in einem Satz, an dem obligate Instrumente beteiligt sind, durchaus möglich, weil der Komponist ihn nicht mehr ausschließlich von den Möglichkeiten menschlicher Stimmregister (in ihren zeitüblichen Definitionen) aus entwickeln muß. Trotz einer Motivik, die als etwas rein Vokales dargestellt wird, enthält der Satz also originär instrumentale Elemente: in der Disposition der Stimmen.

Sogar im Werkensemble der *Psalmen Davids* gibt es also spezifisch Instrumentales. Zwar ergibt sich in *Ist nicht Ephraim* kein Raum für ein Musizieren, das auf instrumental konzipierten Motiven beruht; vielmehr sind die Stimmen der Favoriti I an die Musik gebunden, die auch die Singstimme der Favoriti II darbieten kann. Aus der Geschlossenheit des polyphon gestalteten Abschnitts führt somit kein Weg heraus, mit dem man sich der Definitionskraft jener Singstimmenanteile in der Motivik entziehen könnte. Spezifische Chancen des Instrumentalen hat Schütz aber nicht allein in der Klangfaltung und Abschnittsentwicklung gesucht, sondern

auch in der Satzgestaltung, indem er die polyphonen Prinzipien, die er in seinen italienischen Madrigalen umgesetzt hat, über die Bedingungen menschlicher Singstimmen hinaus auf die eines instrumentalen Ensembles übertrug.

Mit dieser differenzierten Gestaltung ist *Ist nicht Ephraim* zweifellos ein Sonderfall. Daß auch er aber in die kompositorische Vielfalt der *Psalmen Davids* aufgenommen wurde, zeigt, daß Schütz mit dieser Möglichkeit zumindest rechnete. Doch das Spektrum war für ihn auch breiter – letztlich auf der Grundlage der Musik Gabrielis.

Auch bei Gabrieli gibt es keine instrumentalen Begleitstimmen, die außerhalb des gemischt besetzten Concerto-Satzes stehen. Der einzige Weg, der aus dieser Konstruktion herausführte, war, eine Sinfonia zu schreiben, die zwar ebenfalls nach dem Prinzip funktioniert, das Musizieren gleichberechtigter Parts sukzessiv aufeinander abzustimmen, in der dies aber ohne Sprachbezug möglich ist. Gabrieli geht dabei auffallend weit. Die Unterschiede zwischen rein instrumentalen Abschnitten und Abschnitten mit gemischter Besetzung werden auf möglichst vielen Ebenen gesucht.

Surrexit Christus aus den *Sacrae Symphoniae* II von 1615¹² beginnt mit einer Sinfonia für zwei Zinken, vier Posaunen und Generalbaß, *alla breve* notiert. Sie dauert so lange, bis die imitatorisch geführten Instrumentalstimmen alle in den Satz eingetreten sind und gemeinsam kadenzieren haben (T. 7); es ginge zu weit, das Imitationsthema als Ableitung von vokaler Idiomatik verstehen zu wollen. Der Singstimmeneinsatz steht daraufhin im Tripeltakt¹³, und mit ihm bringt Gabrieli eine radikal andere, viel linearer konzipierte Motivik. Nach dem Singstimmenteil folgt (T. 15) eine variierte Wiederholung der Sinfonia, nun mit erweiterter Instrumentalbesetzung; auch an dieser Stelle bleibt das Kontrastprinzip gewahrt. Erst daraufhin werden beide Klangkörper zusammengeführt. Eine einzige Stimme (T. 24) trägt Text vor, und sofort sind die begleitenden Instrumentalstimmen an die Motivik gebunden, die auch gesungen wird; es ist also problemlos denkbar, diese Instrumentalstimmen zu textieren¹⁴. Allerdings ist die Rolle, die die Instrumente in *Ist nicht Ephraim* übernehmen, gegenüber dieser Standardlösung des polyphonen Komponierens mit Singstimmen und Instrumenten wesentlich gesteigert: dadurch, daß Schütz Instrumentales in viel strengeren Satzstrukturen umsetzt¹⁵.

Auffällig ist also, daß Gabrieli „sinfonie“ schroff von Abschnitten mit gemischt konzipierten Besetzungen abgrenzt. Insgesamt ergeben sich derartige Konstellationen allerdings nur in wenigen seiner erhaltenen Werke: in drei Kompositionen der *Sacrae Symphoniae* II und zwei weiteren, die nur in handschriftlichen Kasseler

12 Giovanni Gabrieli, *Opera omnia*, hrsg. von Denis Arnold, Bd. 3: *Motetta. Sacrae Symphoniae* (1615), Rom 1962 (= CMM 12, 3), S. 193-212. Alle Taktangaben nach dieser Edition.

13 In *Jubilate Deo* ist das metrische Verhältnis zwischen Sinfonia und Vokaleinsatz dasselbe, in *Quem vidistis pastores* ergibt sich am Ende der Sinfonia das genaue Gegenteil.

14 Dasselbe Verfahren prägt auch die eingeschobene Sinfonia in *In ecclesiis* oder den Gesamtlauf in *Quem vidistis pastores*.

15 Am nächsten kommen der Technik Schützens allenfalls die nur in Kasseler Quellen überlieferten Kompositionen *Exultet jam angelica turba* (Gabrieli [wie Anm. 6] Bd. 7, S. 183-212) und *Audite caeli* (ebd., Bd. 9, S. 4-44). Allerdings handelt es sich nie um ein ähnliches Spiel mit imitatorischen Techniken; in beiden Fällen muß zudem jeder Chor auch von mindestens einer Stimme gesungen werden, weil der Textvortrag auch zwischen den Chören aufgeteilt wird.

Quellen überliefert sind¹⁶. Ansonsten bieten auch diese wiederum, soweit Instrumente besetzt sind, nur jene Standard-Strukturen gemischter Besetzungen.

Es wäre nicht schwer, gerade diese Sinfonia-Praxis auch in den *Psalmen Davids* umzusetzen – so, wie es durch das Berliner Druckexemplar Johann Crügers belegt ist. Zu zwei Werken wurde eine Einleitungssinfonia hinzukomponiert, zu einem dritten gewann der Bearbeiter (wohl in allen Fällen Crüger selbst) die Sinfonia aus dem von Schütz komponierten Bestand¹⁷.

In den beiden ersten Fällen stellt Crüger Schützschen Kompositionen, die mit einem Tripeltakt-Abschnitt eröffnet werden, einen Alla-breve-Abschnitt voran. Die dabei entstehende Sinfonia zum Echo-Psalm *Jauchzet dem Herren, alle Welt* (Beispiel 1 auf der folgenden Seite) ist weithin homophon gehalten (bis auf einen imitatorischen Schluß) und wird dadurch gekennzeichnet, daß jeweils nach drei bis vier Semibreven eine Fermate erreicht wird, bisweilen vorbereitet mit einer Verlangsamung des zugrundeliegenden presto-Tempos¹⁸. Damit steht die Sinfonia zu den folgenden, gesungenen Abschnitten in keiner Beziehung (zumal auf deren Echo-Strukturen nichts vorausweist).

Dies gilt ebenso für die Sinfonia, die Crüger dem Psalmkonzert *Lobe den Herren, meine Seele* voranstellt (Beispiel 2 auf der folgenden Seite); Ober- und Unterstimme sind (als fließende Melodie und bewegte Baßlinie) von unterschiedlichen Gesichtspunkten her konzipiert, erscheinen aber in jedem Fall nicht als von vokaler Musik abgeleitet.

Der dritte Fall ist hier besonders interessant: Um eine Sinfonia zu Schütz' Vertonung des 23. Psalms zu erhalten, überträgt Crüger den geradtaktigen Eröffnungsteil des ersten Chors vier Instrumenten und läßt erst die doppelhörige Fortsetzung im Tripeltakt vocaliter musizieren. Somit setzt Crüger hier in Schütz' Komposition selbst das Kontrastprinzip um, das Gabrieli jeweils zwischen Sinfonia und Vokaleinsatz gebildet hat; daß sich in der Motivik kein instrumentales 'Profil' entwickeln läßt (weil sie für Singstimmen konzipiert ist), hinderte ihn nicht an seinem Vorgehen. Es gibt keine weiteren Werke in den *Psalmen Davids*, in denen man so den Text hätte eliminieren und durch schlichte Umbesetzung eine Sinfonia hätte schaffen können. Doch diese Komposition zeigt, in welcher enger Beziehung die *Psalmen Davids* von Zeitgenossen zu der Sinfonia-Technik gesehen werden konnten, mit der auch Gabrieli gearbeitet hat.

In *Ist nicht Ephraim* arbeitete Schütz also mit Sing- und Instrumentalstimmen in einem so ausbalancierten Kräfteverhältnis, wie es aus Werken Gabrielis zumindest nicht überliefert ist; so nahe sich *Der Herr ist mein Hirt* von Crüger an jene Sinfonia-

16 Eine davon ist lediglich eine Variante von *Surrexit Christus* (als Himmelfahrts-Stück *Ascendit Christus*), die andere ist das ohnehin nur als experimentell zu wertende *Dulcis Jesu patris imago*, ein Stück, in dem die Singstimmen diesen Text in stets wechselnden Rhythmisierungen und Ausschnitten cantus-firmus-artig durchführen und daneben den Instrumenten Raum zu eigenständiger motivischer Entfaltung lassen. Somit entsteht der Eindruck, daß hier die Freiheit des Instrumentalen durch den strikten Cantus-firmus-Bezug der Singstimmen erreicht wird.

17 Vgl. bereits Küster, *Musik* (wie Anm. 3), S. 50 f. Erhalten geblieben sind jeweils die beiden Außenstimmen eines vierstimmigen Satzes.

18 Die Sinfonia ähnelt somit vordergründig einem Cantionalsatz, ebenso aber beispielsweise dem instrumentalen Einschub, der in Monteverdis *Favola d'Orfeo* dem Gesang „Possente spirto“ vorausgeht (vgl. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, hrsg. von G. Francesco Malipiero, Bd. 11, Asolo 1930, S. 83).

Beispiel 1: Johann Crüger, *Jauchzet dem Herren, alle Welt* (Sinfonia)

Sinfonia. à 4. Joh: Crüg:

The musical score for the Sinfonia à 4 by Johann Crüger is presented in two systems. The first system consists of two staves, C1 (Cello) and B1 (Bass), both in 2/4 time and B-flat major. The C1 staff begins with a half note G2, followed by quarter notes G2, F2, and E2, then a half note D2. The B1 staff begins with a half note G1, followed by quarter notes G1, F1, and E1, then a half note D1. The tempo markings 'lento', 'presto', and 'lento' are placed below the staves. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and tempo changes, alternating between 'presto' and 'lento' markings.

Beispiel 2: Johann Crüger, *Lobe den Herrn, meine Seele* (Sinfonia)

The musical score for the Sinfonia by Johann Crüger features two staves: Violin/Flute (Viol. ov. Flaut.) and Trombone. Both are in 2/4 time and B-flat major. The Violin/Flute staff starts with a half note G4, followed by quarter notes G4, F4, and E4, then a half note D4. The Trombone staff starts with a half note G2, followed by quarter notes G2, F2, and E2, then a half note D2. The score is divided into three systems, each showing the interaction between the Violin/Flute and Trombone parts. The first system includes a 'piano' dynamic marking. The second system features a 'pizzicato' marking for the Trombone part. The third system continues the melodic and harmonic development of the piece.

Praxis Gabrielis heranbewegen ließ, die auf einer schroffen Abgrenzung durch metrische Kontrastierung beruht, so hat Schütz genau diese Technik offenkundig nie umgesetzt. Auch in weiteren Aspekten der Instrumentenbehandlung beschränkt er eigene Wege: Die Frage der Begleitung und der Sinfonia konnte er anders behandeln als sein venezianischer Lehrer – auch schon vor der zweiten Italienreise. Um dies zu beschreiben, braucht man sich nicht auf das Glatteis der Datierung handschriftlich überlieferter Werke zu begeben; vielmehr hilft bereits die 1619 gedruckte Komposition *Siehe, wie fein und lieblich ists* (Psalm 133, SWV 48) weiter, die aus Anlaß der Hochzeit von Georg Schütz und Anna geb. Grosse erschien und die einer breiteren Öffentlichkeit erst 1650 in den *Symphoniae Sacrae* III in Überarbeitung zugänglich gemacht wurde.

Das Werk beginnt mit einer dreistimmigen Instrumentaleinleitung. Sie steht zum nachfolgenden Einsatz der Singstimmen zwar in keiner Beziehung, grenzt sich aber auch nicht schroff von diesem ab, sondern geht bruchlos in den Vokalteil über. In Mensur 3 und 5 bildet Schütz jeweils eine Kadenz auf g; beide Male setzt er die Musik (rein instrumental) auf ähnliche Weise fort, so daß beim zweiten Mal der Singstimmeneinsatz unerwartet und gewissermaßen mitten im musikalischen Fluß zu stehen kommt. Dieses Vorgehen, die Sinfonia nicht klar vom Vokalteil abzugrenzen, sondern den bruchlosen Übergang sogar als Überraschungseffekt zu gestalten, findet man bei Gabrieli nicht.

Mit dieser Situation ergibt sich für die Instrumentalstimmen in Mensur 6 aber plötzlich ein Gestaltungsproblem. Ihre Motivik kann von Singstimmen nicht übernommen werden, und die Instrumente können mitten aus dem musikalischen Fluß heraus nicht in eine gleichberechtigte Stellung neben den Singstimmen gelangen. Somit ist Schütz gezwungen, instrumentale Begleitstimmen zu schreiben – als Konsequenz aus dem fließenden Übergang der musikalischen Teilabschnitte ineinander; die instrumentalen Parts bewegen sich mit Diminutions-Figuration in dem von den Singstimmen umrissenen Klangraum. Daraufhin kommt Schütz auf die Musik der Sinfonia zurück (ähnlich also wie Gabrieli in manchen Werken); beim zweiten Einsatz der Singstimmen ändern sich die Verhältnisse nicht, sondern erst in dessen Fortsetzung: Das Musizieren der Instrumente allein richtet sich von Mensur 14 an nach dem der Singstimmen, indem sie das jeweils zuvor Gesungene nun in Diminution wiederholen. Trotz der Abhängigkeit vom Vokalsatz sind die Instrumentalstimmen hier kaum textierbar¹⁹.

Somit hat man es mit drei Aspekten zu tun, in denen Schütz anders verfährt als Gabrieli: in der Anlage des Übergangs vom Instrumentalteil zum gemischt besetzten Teil, in der Instrumentalbegleitung mit Figurenwerk, in der Anlage der diminuierten Instrumentalstimmen in Abschnitten, die ein vokales Musizieren wiederholen. Auch dies gehörte um 1619 zu den von Schütz beherrschten Techniken; daß er die Sinfonia-Praxis dieser Werkstrukturen für den Wiederabdruck in den *Symphoniae Sacrae* III abänderte, spiegelt lediglich eine Änderung seiner Praxis um die Jahrhundertmitte, sagt aber über die Situation um 1619 selbst nichts aus.

Welche Ziele Schütz verfolgte, wird aus der Entstehungsgeschichte einer anderen Komposition deutlich: aus der von *Anima mea liquefacta est*, 1629 in den *Symphoniae Sacrae* I gedruckt. Zuvor war, wie Wolfram Steude dargelegt hat, eine Frühfas-

19 Dieser instrumentale Einschub ist in der Fassung von 1650 gestrichen.

sung entstanden, die aus Pirna überliefert ist²⁰ (vgl. Beispiel 3). In ihr ist das Verhältnis zwischen instrumentaler Einleitung und gemischt besetzter Fortführung ähnlich wie im Hochzeitskonzert über Psalm 133; zwischen beiden Teilen gibt es keine ernstzunehmenden motivischen Ähnlichkeiten, aber beide Werkabschnitte sind musikalisch miteinander verschränkt, und beim Einsatz der Singstimmen übernimmt der Instrumentalapparat eine Figuration, die derjenigen im Hochzeitskonzert bis in die Details der Rhythmik und Melodik ähnelt.

Beispiel 3: Heinrich Schütz, *Anima mea liquefacta est* (Frühfassung)

VI. 1

B

6

A - ni - ma me - a li - que -

A - ni - ma me - a

In der gedruckten Version hingegen sind die Anfänge beider Teilabschnitte aneinander angeglichen, ebenso der Beginn des Fortspinnungsabschnitts (Mensur 3) an die Singstimmen-Motivik für „liquefacta“ (in der späteren Version und nach Spittas Takteinteilung: Takt 5 bzw. 10); in beiden Fällen änderte Schütz für die spätere Fassung also die Strukturen sowohl des Vokal- als auch des Instrumentalabschnitts.

Folglich erscheint mit Blick auf „sinfonie“ um 1619 als sein Ziel, die Grenze zwischen Vokalem und Instrumentalem insgesamt aufzuweichen, ohne aber auf Kosten einer der beteiligten Gruppen zu arbeiten. Dies scheint auch sein Vorgehen in *Ist nicht Ephraim* bestimmt zu haben: in der Arbeit mit Singstimmenmotivik und Strukturen eines instrumentalen Satzes, in der er Polyphonie auf eine besondere Art umsetzen konnte. In den beiden zuletzt betrachteten Konzerten gibt es zunächst nur die fließenden Übergänge zwischen rein instrumentalem Einleitungs- und gemischt besetztem Fortsetzungsabschnitt, die beim Singstimmeneinsatz in die

20 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: *DjBmW* 12 (1967), S. 40-74, besonders S. 48 f. Zur aktuellen Quellenlage und zur Zahl der Frühfassungen (eine, nicht zwei) vgl. Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 (= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 260-264.

Diminutionsfiguren der Instrumente münden; aus Schütz' Weiterarbeit an *Anima mea liquefacta est* wird aber deutlich, wie weit er die von Gabrieli starr behandelten Grenzen überformen wollte und konnte. Als vorläufiges Ziel seiner Entwicklungen ist also eine lockere Verwandtschaft derjenigen Themen anzunehmen, die für obligate Sing- und Instrumentalstimmen verwendet werden, ohne daß eine der beiden Seiten in der Entfaltung ihrer spezifischen Techniken eingeengt wäre. Also war Schütz an einer prinzipiellen Neudefinition des musikalischen Abschnitts und an größeren Formbögen als denen interessiert, die in streng imitatorischer Vokalmusik möglich waren: an einer Überwindung der Kleingliedrigkeit zeitüblicher Reihungsformen mit Hilfe eines über vokale Strukturen hinaus entwickelten Ensembles.

Als generelles Problem verbleibt, daß man die Motivik, mit der Schütz instrumentale Abschnitte ausstattet, nur begrenzt als etwas instrumental Konzipiertes verstehen kann: allenfalls dadurch, daß man sie in einem Ausschlußverfahren von vokaler Idiomatik abgrenzte. Fraglich ist allerdings, wie hoch man die Aussagekraft dieser Feststellung veranschlagen kann. Soweit Blasinstrumente (vor allem Cornetti und Posaunen) besetzt sind, liegt eine Affinität zu Vokalmusik grundsätzlich nahe; soweit Schütz Besetzungsalternativen angegeben hat (wie im Hochzeitskonzert oder so, wie sie zwischen der Violin- und der Bläserbesetzung der beiden Fassungen von *Anima mea* entstehen), kann man instrumententypische Figuration kaum erwarten. Dennoch mag dies ein Bereich sein, auf dem sich Schütz' Instrumentenbehandlung im Lauf der Zeit verfeinerte. Gerade aber der Angleichungsprozeß zwischen Instrumental- und Vokalbereich, der sich für *Anima mea* beobachten läßt, zeigt, daß Schütz die motivische (oder gar idiomatische) Eigenständigkeit von Instrumentalstimmen sogar in Überarbeitungsvorgängen, die sich dem Umkreis der zweiten Italienreise zurechnen lassen, zur Disposition stellen konnte.

Schütz beherrschte differenzierte Techniken im Umgang mit Instrumenten also auch schon 1619; seine Kenntnisse auf diesem Sektor erschließen sich nicht allein aus den *Psalmen Davids*, sondern bereits aus dem einen, im gleichen Jahr gedruckten Hochzeitskonzert. Dies hat weiterreichende Konsequenzen in mehrfacher Hinsicht.

Erstens: Den kompositorischen Umgang mit obligaten Instrumenten hat Schütz nicht erst bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig gelernt, und wenn er eine Komposition, die er 1619 schrieb und in der sich jene frühe Instrumentalpraxis zeigt, noch 31 Jahre später ohne substantielle Änderungen in ein neues Druckkorpus eingliederte, bedeutet dies, daß seine Techniken sich in der Zwischenzeit nicht grundsätzlich veränderten²¹.

Zweitens: Wenn Schütz Instrumente einsetzt, geht er anders vor als Gabrieli; vielfach geht er weiter als dieser. Weil er auch schon in der Komposition *Ach, wie soll ich doch in Freuden leben*, die stets als besonders frühes Werk angesehen wird²²,

21 Übrigens führt auch nur ein kleiner Schritt von *Ist nicht Ephraim* zu *Buccinate in neomenia tuba* aus den *Symphoniae sacrae I*: Beide Stücke sind als streng polyphone Sätze in gemischten Besetzungen angelegt; nur die kleineren Notenwerte und die Tatsache, daß die Instrumentalstimmen in *Buccinate* ohne Textierung gedruckt wurden (die aber prinzipiell ergänzbar wäre), erwecken den Eindruck der Andersartigkeit.

22 Nachdem in der Zusammenarbeit von Adolf Watty und Werner Breig die mutmaßliche Originalgestalt wiederhergestellt ist, ist deutlich geworden, daß auch hier die rein instrumentale Ein-

mit obligaten Instrumenten arbeitete, kann man annehmen, daß er schon vor seinem ersten Venedig-Aufenthalt Kenntnisse auf diesem Gebiet hatte, die es ihm ermöglichten, *Gabrielis Praxis* auf die eigene zu beziehen, anstatt sie als Vorbild zu verabsolutieren.

Drittens: Schütz hat, wie das Hochzeitskonzert belegt, in den *Psalmen Davids* nicht alles dargestellt, was er aktuell beherrschte, sondern er hat sich für die Instrumentenbehandlung auf eine der Techniken beschränkt, die er beherrschte. Dies muß die Ursache dafür sein, weshalb er in ihnen keine freie Sinfonia schrieb; auch in *Der Herr ist mein Hirt* – also dort, wo eine solche Konstellation von ihm selbst praktisch schon geschaffen war – hat er den Nutzer der Noten nicht darauf aufmerksam gemacht, daß eine Sinfonia entstehen könne. Vielmehr hat er allenfalls (wenn auch besonders weitgehend) Instrumente und ihre spezifischen Möglichkeiten in die auf mehreren Ebenen nebeneinander entwickelten konzertanten Strukturen eingebaut: nicht nur in das Abwechseln der Chöre, sondern auch in den polyphonen Satz. Dieses repräsentative Werk ist insofern von Concerto-Techniken geprägt, die ausdrücklich Instrumente einbeziehen; der repräsentative, vorbildgebende Charakter erklärte auch die durchgängige Textierung von Stimmen, die ausdrücklich für Instrumente bestimmt sind. In Werken, die außerhalb dieses Spektrums stehen, ist Schütz offenbar auch freier vorgegangen.

leitung der Komposition von der Motivik unabhängig ist, die den Vokalteil bestimmt; auch hier ergibt sich keine scharfe Zäsur zwischen instrumentaler Einleitung und der Fortführung; die Mensurvorzeichnung bleibt unverändert. Vgl. Adolf Watty und Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Freuden leben“* (SWV 474), in: *SJb* 9 (1987), S. 85-104.

Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit

von

GRETA KONRADT

Anfang des siebzehnten Jahrhunderts kam es im Zuge der Entstehung der Generalbaß-Praxis zu einem bedeutenden Stilwandel auf dem Gebiet der Historie. Heinrich Schützens *Auferstehungshistorie* von 1623 führte Instrumentalbegleitung in die Gattung ein und stellte die Weichen für die Loslösung des Rezitatifs vom Lektionston sowie für die Entwicklung der Solopartien im konzertanten Stil. Noch weiter führte seine 1664 gedruckte *Weihnachtshistorie*, in der das Rezitativ zum ersten Mal in Deutschland, wie er selbst behauptet, durchgehend im *stylo recitativo* frei gestaltet ist. Die zehn kunstvollen Konzerte der Soliloquenten hat Schütz wegen ihrer hohen musikalischen Ansprüche von der Veröffentlichung sogar ausgeschlossen und sie nur nach persönlicher Absprache oder nach Anfrage bei dem Organisten der Kreuzkirche in Dresden oder dem Leipziger Thomaskantor abschreiben lassen. Die Entwicklung anderer Historientraditionen sowie die Auswirkung von Schützens Werken auf andere Komponisten war bis jetzt wegen fehlenden Quellenmaterials nur begrenzt nachzuverfolgen. Nachdem handschriftliche Quellen, die durch Kriegseinwirkung für die Forschung lange unzugänglich waren, wieder zutage getreten sind, ist es möglich, neue Einblicke auf diesem Gebiet zu gewinnen. Als Gegenstand der folgenden Betrachtungen dienen drei noch unveröffentlichte Historien, die allesamt aus den Beständen der ehemaligen Stadtbibliothek Breslau stammen, die die alten Notensammlungen der zwei Hauptkirchen Breslaus, St. Elisabeth und St.-Maria-Magdalena, aufgenommen hatte¹. Es handelt sich um ein Fragment der anonymen ältesten bekannten konzertanten Weihnachtshistorie von etwa 1638, um eine Weihnachtshistorie von Tobias Zeutschner, der die Organistenstelle an der St. Maria-Magdalenen-Kirche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts innehatte, sowie um eine anonym überlieferte Auferstehungshistorie, die ebenfalls in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu datieren ist². Zum stilistischen Vergleich mit der sächsischen Tradition, die über Jahrzehnte von Schützens Schaffen noch stark beeinflusst wurde, sollen Auszüge aus Christian Andreas Schulzens *Historia Resurrectionis* von 1686 herangezogen werden³.

Trotz des fragmentarischen Zustandes der anonymen Weihnachtshistorie bieten die überlieferten Stimmen aufschlußreiche Einblicke in die Gesamtkonzeption und Kompositionstechniken des Werkes. Erhalten sind die Evangelistenpartie⁴,

1 Für den Hinweis über den Verbleib des Quellenmaterials danke ich Herrn Prof. Dr. Wolfram Steude, Dresden.

2 Stadtbibliothek Breslau, derzeit verwahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Slg. Bohn, Ms. mus. 255 (anonyme Weihnachtshistorie), Ms. mus. 210a (Zeutschner), Ms. mus. 274 (anonyme Auferstehungshistorie).

3 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 1696-E-511.

4 Diese Stimme enthält nicht nur die Generalbaßpartien der Favoritstimmen, sondern ist auch mit Generalbaßbezeichnung versehen. Dieser Sachverhalt läßt auf ihre Verwendung als eine Art „Dirigentenpartitur“, die den Gesamt Ablauf festhält, schließen.

eine Solo-Tenorstimme, zwei Basso continuo-Stimmen und einige kleine Zettel mit Zusatzstimmen zum Exordium und drei Tabulaturen. Folgende Gesamtbesetzung läßt sich rekonstruieren: vierstimmiger Chorus superior (S S A B) mit vier Gamben und vierstimmiger Chorus inferior (A T T B) mit vier Posaunen. Die Tabulaturen der großen Chöre ergeben, daß diese nach dem Prinzip der Doppelchörigkeit gestaltet sind und äußerst einfache harmonische Strukturen aufweisen. Einige Solo-besetzungen sind im Basso continuo eingetragen: Elisabeth z. B. wird vom Altus solus dargestellt, für die Hirten sind zwei Bässe vorgesehen. Textlich wird der Kern der Weihnachtsgeschichte, Lk 2,1-20, durch die Verkündigungsszene aus Lk 1,26-56, die Erscheinung des Engels vor Joseph im Traum (Mt 1,18-25), die Anbetung der Weisen und die Flucht nach Ägypten (Mt 2,1-23) ergänzt. So sind sämtliche Lesungen von Weihnachten bis Epiphania einbezogen.

Stilistisch weist das Werk eine bemerkenswerte Abhängigkeit von Schützens *Auferstehungshistorie* auf, vor allem in der Rezitativgestaltung. Wie bei Schütz wird der Evangelist von einem Gambenquartett begleitet; das Rezitativ folgt zunächst dem Lektionston in choraler Notation. Die Liegetöne in den Instrumentalstimmen lösen sich in den Kadenzen in rhythmisch schreitende Begleitung auf; die Instrumente erlangen keine Selbständigkeit. Ein gutes Beispiel dieser Technik bietet das Exordium (vgl. Beispiel 1 auf S. 28).

Trotz der im großen und ganzen formelhaften Gestaltung des Rezitativs zeigen einige Stellen im Laufe der Historie, daß der Komponist durchaus originell sein konnte. Das Zitat aus dem Propheten Jeremia (Mt 2,17) fällt besonders durch das Ausmalen des Wortes „Gebirge“ und die Wendung nach g-Moll in der Hauptkadenz zu dem Wort „Kinder“ auf. (vgl. Beispiel 2 auf S. 29) Bei einem Vergleich mit der entsprechenden Stelle aus dem Rezitativ Nr. 16 in Schützens *Weihnachtshistorie* wird jedoch die Überlegenheit des sächsischen Kapellmeisters nur allzu deutlich.

Ein zweiter Beweis für den Einfluß der Schützischen *Auferstehungshistorie* zeigt sich im ersten Teil des Schlußkomplexes auf den Text „Herr Christ, hieniedn auff erden ist mirs gelungen“; variiert ist hier der Text eines freien, unvertonten Verses, den Schütz im Originaldruck quasi als Kommentar ans Ende der Evangelistenstimme gesetzt hat. In beiden Strophen wird das Bild der himmlischen Kantorei entwickelt; die Kantorei auf Erden setzt sich zum Ziel, in ihrer Verkündigungsaufgabe wie in ihrem musikalischen Können ein Abbild der himmlischen Kantorei zu sein. Die stilistische Richtung, die sich am besten dazu eignet, ist nach Schützens Auffassung die venezianische Doppelchörigkeit⁵.

Dennoch gibt es eine Reihe innovativer Einzelheiten in dieser anonymen Komposition. Am auffallendsten ist ein entschieden ausgeprägter Ansatz zur Großform, wobei die eigentliche, narrative Historie von zwei Satzkomplexen umrahmt wird. Zu Beginn steht eine achtstimmige Sinfonia, es folgen ein Halleluja-Satz im Tutti und das Exordium: „Höret an die Geburt unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi“. Unmittelbar vor Anfang der eigentlichen Historie erklingt ein zweiter Chorsatz auf den Text „Ehre sei dir, Herre“. Der Satzkomplex am Ende ist etwas umfangreicher: Auf eine zweite Sinfonia folgt die Vertonung des oben genannten Verses „Herr Christ, hieniedn auff erden, der für Solo-Tenor und zwei arienhaft gestal-

5 Vgl. hierzu Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 52.

tet ist; zum Schluß werden der Engelchor „Ehre sei Gott in der Höhe“ und endlich auch das Halleluja wiederholt.

Ein zusätzliches, neues Element zur bisherigen Historientradition bildet die Einfügung von Choralstrophen und zum Teil volkstümlichen Weihnachtsliedern. Nach der Hirtenszene wird die Anbetung des Christkinds durch die Lieder „Kindelein so löblich“ (zwei Strophen), „Joseph, lieber Joseph mein“ und „Virgo deum genuit“ regelrecht „dramatisiert“. Hinzu kommt, daß an mehreren Stellen ein „Orgelwiegen“ verlangt wird. Höchstwahrscheinlich bezieht sich dieser Vermerk auf eine wiegende Baßfigur im Dreiertakt, und womöglich ist dies auch mit einem in der Kirche aufgestellten Christkindskripplein in Verbindung zu bringen. Auch in Schützens *Weihnachtshistorie* wird bekanntlich eine Christkindswiege im Zusammenhang mit einem im Dreiertakt stehenden Satz erwähnt⁶.

Die stilistische Nähe zur Schützschen *Auferstehungshistorie* erklärt sich durch eine Reihe von Bearbeitungen dieses Werkes, die in den Breslauer Beständen noch vorhanden sind und offenbar durch einen Breslauer Komponisten vorgenommen wurden⁷. Darunter befinden sich eine heute unvollständige Abschrift des Originaldrucks und drei Stimmensätze, in denen vor allem die Soliloquentenpartien gravierend verändert und das Exordium sowie der Schluß des Originals durch einleitende und abschließende Satzkomplexe wie die oben beschriebenen ersetzt wurden. Bei der letzten Bearbeitung, die sogar eine gänzlich neu komponierte Evangelistenpartie aufweist, ist die Schützsche Vorlage nur in Ansätzen wiederzuerkennen. Das Streben, die anspruchsvolle Vorlage in eine Form zu bringen, die den dortigen musikalischen Bräuchen stilistisch und besetzungsmäßig entsprach, mündete in den Versuch, eine Historienkomposition eigenständig zu gestalten. Die Weihnachtserzählung eignete sich als Gegenstand einer großen Vertonung vor allem wegen der Bedeutung, die diesem Fest innerhalb des Kirchenjahres zukam. Mögli-

6 Vgl. NSA 1, *Intermedium* 1, S. 7, 46, 52. Zur Bedeutung des „Kindelwiegens“ vgl. Konrad Ameln, „Resonet in laudibus“ – „Joseph, lieber Joseph mein“, in: JbLH 15 (1970), S. 52-112, insbesondere S. 89 ff. u. 101-106.

7 Notenbeispiele und nähere Erläuterungen bei Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten“ der Auferstehungshistorie SWV 50*, in: Sjb 12 (1990), S. 83-111. Herrmanns Behauptung, das Quellenmaterial biete „bezüglich Datierung und Autorschaft keinerlei Anhaltspunkte“ (107), läßt sich aufgrund folgender Details nicht aufrechterhalten:

1. Die Evangelistenstimme der Abschrift (Slg. Bohn Ms. mus. 201a1, fol. 37^v) enthält nach dem abschließenden Gedicht „Herr Christ, hieniedn hat mirs gelungen“ die Initialen M.B.V. anstatt H[enrich] S[chütz] A[uctor]. Es liegt nahe, diese Initialen mit den Worten M[ichael] B[üttner] V[ratislaviensis] aufzulösen. Büttner, der jahrelang in Breslau tätig (s. o.) war, ist der einzige bedeutendere Kirchenmusiker Breslaus, zu dem diese Buchstaben passen. Als Kantor an der zweiten Hauptkirche der Stadt hätte er Anlaß gehabt, eine Abschrift der Auferstehungshistorie anzufertigen.

2. Bei der zweiten Bearbeitung (Slg. Bohn Ms. mus. 201a3) sind die Anfangs- und Schlußsätze, die Schützens Werk nicht angehören, nur auf Zusatzzetteln in Tabulatur überliefert. Auf der Rückseite befinden sich verschiedene Texte, meist Bibelworte, die wohl von Schülern zum Auswendiglernen abgeschrieben wurden; sie sind jeweils mit Namen und Datum versehen, so daß man für die Entstehung dieser Bearbeitung – zumindest für die Tabulaturen – von dem Jahr 1638 ausgehen kann (vgl. Slg. Bohn Ms. mus. 201a3, Zettel 16/17). Das entspricht der Quellenlage der anonymen Weihnachtshistorie, bei der ebenfalls solche Zettel die Datierungsgrundlage bilden.

cherweise waren die choralen Vertonungen der Verkündigungs- und Weihnachtsgeschichten von Rogier Michael in Breslau bekannt und haben dazu Anstoß gegeben, auch wenn es hier textliche Abweichungen gibt⁸.

Aufgrund dieser Quellenlage und der stilistischen Einfachheit der Chorsätze kann man ausschließen, daß es sich hierbei um ein frühes Werk von Schütz handelt. Die Historie wurde wahrscheinlich von einem Breslauer Komponisten geschrieben, am ehesten von Michael Büttner, der von 1634 bis 1662 das Kantorenamt an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche bekleidete⁹. Das Werk erlangte wahrscheinlich nur regionale Wirkung, zeigt dennoch in vielen Punkten wichtige Neuheiten für die Gattung.

Tobias Zeutschners *Weihnachtshistorie* ist strukturell gesehen von dem zuvor genannten Werk abhängig. Der eigentliche Historientext beschränkt sich zwar auf die Perikope Mt 1,18-25 und die Hauptzählung Lk 2,1-20, aber die Komposition wird durch umfangreiche einleitende und abschließende Satzkomplexe erweitert. Das Werk ist doppelchörig zu je vier Stimmen und besitzt ein beträchtliches Instrumentenkorpus von je zwei Violinen, Gamben, Zinken, Flöten und Clarinen sowie drei Posaunen. Die Tonart mit der Finalis c weicht von früheren Weihnachtshistorien, die die Finalis f haben, ab. Der eigentlichen Historia gehen eine sechsstimmige Sinfonia, ein Hallelujasatz, die Lesungsankündigung „Höret an die Geburt“ und schließlich die Akklamation „Ehre sei dir, Herre“ voraus. Dieser Satzkomplex wird zum Schluß wiederholt, wobei Zeutschner das Exordium durch ein Solostück für Tenor auf den Text „Lob sei Dir, Jesu Christ, der Du vom Himmel kommen“ ersetzt hat. Die einzige andere Einlage ist die Liedstrophe „Ein Kindelein so löblich“, die nach der Anbetung der Hirten unisono gesungen wird und daher die Mitwirkung der Gemeinde voraussetzt.

Die umfangreiche Besetzung trägt dazu bei, daß die großen Chorsätze von harmonischer Einfachheit und ständiger Abwechslung von Solo- und Tutti-Abschnitten geprägt sind. Die Instrumente verdoppeln zumeist die Vokalstimmen, nur die Clarinen werden als *coloratura*-Instrumente verwendet. Von der imitatorischen Arbeit mit Instrumenten, wie etwa in Schützens *Weihnachtshistorie*, ist hier nichts zu spüren; vielmehr zeigen die Sätze die Einflüsse der venezianischen Mehrchörigkeit. Ein Beispiel dafür bietet der Chor „Fürchtet Euch nicht“, der hier ausnahmsweise für die Gesamtbesetzung vorgesehen ist und mit dem darauffolgenden Satz „Ehre sei Gott in der Höhe“ den Mittelpunkt des Werkes bildet (Beispiel 3 auf S. 30-32). Zeutschner bekräftigt die Verkündigung der Engel durch die Gegenüberstellung von Stimmpaaren, zunächst in tiefer, dann in hoher Lage. In T. 5 f. steigert sich die Stimmenzahl mit dem Einsatz der Instrumente, bis alle Stimmen in T. 7 zusammenfinden¹⁰. Das Wort „siehe“ wird in einfachen Dreiklängen vertont, danach singt eine Solostimme die Phrase „Ich verkündige euch“ vorweg. „Große Freude“ wird dann durch das Einstimmen des Tutti eindrucksvoll unterstrichen. Der letzte Text-

8 Durch Samuel Beslers Druckfassung von Antonio Scandellos *Auferstehungshistorie* (1612) ist bekannt, daß ältere Historienkompositionen aus Dresden in Breslau im Umlauf waren.

9 Dies wird nicht nur durch die Breslauer Bearbeitungen, sondern auch durch einen Schriftenvergleich mit anderen in den Breslauer Beständen vorhandenen Werken Büttners bestätigt.

10 Aus Platzgründen fehlen im Notenbeispiel ein in T. 6 einsetzender Streicherchor aus zwei Violinen und zwei Gamben, die mit den vokalen Cantusstimmen und den beiden Posaunen mitgehen, ebenso wie ein an den Basso continuo gekoppelter Basso pro Organo.

abschnitt „und den Menschen ein Wohlgefallen“ ist wiederum mit gleichschreitenden Akkordgruppen vertont. Das Kompositionsprinzip Zeutschners ist hier klar zu erkennen: Es weist keine imitatorische Arbeit in den Vokalstimmen oder Selbständigkeit der Instrumente auf und erzielt dennoch gewiß eine prachtvolle Wirkung.

Als Beispiel für die Kompositionsweise der rein instrumentalen Sätze kann die Eingangssinfonie dieses Werkes dienen. Der Satz ist durchweg durch ein klar konzipiertes Verfahren gekennzeichnet; Zeutschner arbeitet stets mit zwei Stimmpaaren (Violinen und Posaunen) und läßt sie miteinander konzertieren. Nach dem einleitenden fünftaktigen Abschnitt beschränkt sich die Imitation zumeist auf einem Abstand von einem Takt bis zur ersten großen Kadenz. In der zweiten Satzhälfte wird die Kadenzgruppe in verschiedenen Tonarten bis zur Schlußpartie lediglich wiederholt. Dort wird das Tempo mit Akkordblöcken, die durch Generalpausen getrennt sind, deutlich verlangsamt. Solche Strukturen sind typisch für die Sinfonien der Historien, die zumeist zur Eröffnung und zum Schluß des narrativen Teils erklingen.

Die Entstehungszeit dieser Komposition liegt noch im Dunkeln. Zeutschners Tätigkeit als Organist an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche in den Jahren 1655 bis 1675, in denen er sieben Jahre lang mit Büttner eng zusammenarbeitete¹¹, gilt als chronologischer Rahmen, wobei die Reife des Stils für einen Zeitraum zwischen 1660 und 1670 spricht. Dennoch könnte diese Historie bereits vor Schützens *Weihnachtshistorie* entstanden sein.

Eine anonyme Auferstehungshistorie aus den Breslauer Beständen zeigt frappierende strukturelle und stilistische Ähnlichkeiten mit der Weihnachtshistorie Zeutschners. Abweichend von der Tradition liegt nicht der Bugenhagen-Text, sondern nur der Bibeltext aus Lk 24 dem Werk zugrunde; ebenso ungewöhnlich ist die Tonart mit der Finalis c, die von den vorangehenden dorischen Modellen abweicht. Hier soll nur der im Mittelpunkt stehende Chor „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“ erörtert werden (Beispiel 4 auf S. 33 f.). Wie bei Zeutschner enthält der Satz eine eindrucksvolle Gegenüberstellung von geringstimmigen Abschnitten und solchen mit Tuttibesetzung. Die Aufregung der Apostel bei der Auferstehung ist in aufsteigenden Achtern plastisch dargestellt; die Thematik verläuft in versetzten Einsätzen der Vokal- wie Instrumentalstimmen in entgegengesetzte Richtungen. Bei der zweiten Wiederholung des Textes setzt der Capellchor¹² ein, um die Wirkung zu steigern. Die homophon vertonte Textstelle „und Simoni erschienen“ steht dazu im klaren Gegensatz. Der weitere Verlauf des Satzes zeigt keine zusätzliche thematische Entwicklung; die Motivik wird lediglich in verschiedenen Tonarten beinahe identisch wiederholt.

Leider ist der Komponist dieser Auferstehungshistorie bis jetzt unbekannt geblieben. Stilistische und strukturelle Anhaltspunkte machen es jedoch wahrscheinlich, daß das Stück Tobias Zeutschner zuzuweisen ist und möglicherweise früher als seine Weihnachtshistorie entstand, wohl aber nach 1655; es ist gut denkbar, daß diese Komposition die weitgehend neukomponierte dritte „Bearbeitung“ von

11 Zeutschner hat 1656 ein Hochzeitskonzert auf den Text „Der Herr gebe euch vom Tau des Himmels“ für Büttners Trauung komponiert (Slg. Bohn Ms. mus. 210).

12 Im Notenbeispiel fortgelassen.

Schützens *Auferstehungshistorie* als Ostermusik an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche ablöste¹³.

Hinsichtlich der Satztechnik läßt sich die Vertonung desselben Textes aus Christian Andreas Schulzens *Historia resurrectionis* von 1686 als Vergleichspunkt gut anführen (Beispiel 5 auf S. 35 f.). Schulze war von 1678 bis 1699 am Meißner Dom tätig. Seiner kompositorischen Konzeption liegt nicht eine Abwechslung von Solo- und Tutti-Gruppen, sondern von vokalen und instrumentalen Abschnitten zugrunde. Das aufsteigende Grundmotiv zum Text „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“, das nach Fugenart in den verschiedenen Stimmen einsetzt, erinnert durch seine Tonwiederholungen ein wenig an den Sprachduktus der entsprechenden Partie aus Schützens *Auferstehungshistorie*. Schulze ändert die Gestalt der Thematik zwar kaum im Verlauf des Satzes, variiert aber wenigstens die Reihenfolge der Einsätze. Schließlich erweitert er die Besetzung mit dem Einsatz des Capellchors zur Doppelchörigkeit. Insgesamt werden den Instrumentalstimmen eigene Abschnitte zugesprochen, dennoch bleiben sie stets an die Grundmotivik der Vokalstimmen gebunden. Dieser Sachverhalt liegt eher in der Konsequenz des Kompositionsverfahrens als in einer Abwertung oder Geringschätzung der Instrumente begründet.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Rolle der Instrumente in den Historien im allgemeinen. Insgesamt haben die Instrumente einen hohen Stellenwert in der Gesamtkonzeption der Breslauer Historien. Dies äußert sich besonders deutlich in den Evangelistenpartien der beiden späteren Historien, für die zwei obligate Gamben vorgesehen sind. Die Instrumente füllen nicht nur den Klangraum akkordisch aus, sie beteiligen sich auch an der Ausmalung solcher interpretationsträchtigen Textstellen wie „wickelten“, Herrlichkeit“, „niederfallen“ oder ähnlichen. In den choralähnlichen Sätzen der Schlußkomplexe kommen auch die Streicher zur Geltung. In den Favoritpartien fällt die Begleitung unterschiedlich aus: Während instrumentale Begleitung in der anonymen *Auferstehungshistorie* lediglich für die Jesusworte vorgesehen ist, läßt Zeutschner in seiner *Weihnachtshistorie* die Engel und die Hirten durch zusätzliche Instrumente begleiten. Die Gestaltung ähnelt der der Evangelistenpartie, zeigt aber im Gegensatz dazu keine besonders herausragenden Züge. Auffallend ist noch die Flötenbegleitung des Hirtengesangs, die hier wie auch in Schützens Werk den pastoralen Charakter der Szene unterstreichen soll; spätere sächsische Weihnachtshistorien wie eine anonyme Komposition von 1686 sowie Johann Schelles *Actus musicus auff Weyh-Nachten* (um 1683) teilen diese Eigenschaft mit Zeutschners Vertonung. Schließlich haben die hier gebotenen Analysen der großen Chorsätze einen Stil ans Licht gebracht, der zwar durch die Vielzahl an Instrumenten sicherlich große Wirkung erzielt, aber im Blick auf musikalische Ideen und deren Ausarbeitung deutlich hinter Schützens Kompositionsniveau zurückbleibt.

Zuletzt stellt sich die Frage, ob Schütz diese Werke gekannt hat. Der musikalische Austausch zwischen Dresden und Breslau, besonders am Anfang des 17. Jahrhunderts, spricht eher dafür als dagegen. Samuel Besler, Kantor an der Breslauer Kirche St. Bernhardin bis 1624, schickte ein Exemplar seiner 1612 im Druck erschienenen Fassung von Antonio Scandellos *Auferstehungshistorie* an den Dresdner Hof.

13 Vgl. Hermann (wie Anm. 7), S. 90 ff.

1621 war Schütz selber mit im Gefolge Johann Georgs I., als dieser stellvertretend für den Kaiser die Huldigung der schlesischen Stände in Breslau entgegennahm. Sämtliche Breslauer Musiker wirkte bei den Feierlichkeiten mit, bei denen auch Werke von Schütz erklangen. Sicher ist, daß ein Druckexemplar von Schützens *Auferstehungshistorie* spätestens Mitte der 1630er Jahre in Breslau vorhanden gewesen sein muß, von dem eine komplette Abschrift angefertigt wurde. Dies ist zugleich der Ausgangspunkt für eine eigenständige Historientradition in Breslau. Die Eigeninitiative der Breslauer Komponisten äußert sich in der Hinzufügung der großen Satzkomplexe, die eine liturgische Bindung an den Hauptgottesdienst vermuten lassen, in der Verwendung von traditionellem Weihnachtsliedgut und in der konsequenten Gestaltung der Großsätze entweder durch Solo/Tutti-Wechsel oder nach dem Prinzip der Doppelchörigkeit. Bei Schütz findet man keine Spur von diesen Elementen; konkrete Hinweise auf eine Verbindung zwischen Schütz und Zeutschner, dessen Druckwerke immerhin Schütz bekannt gewesen sein müssen, fehlen ebenfalls. So bleibt es fraglich, ob diese nur handschriftlich festgehaltenen Werke den Weg nach Dresden gefunden haben. Wenn Schütz sie doch zur Kenntnis genommen haben sollte, blieb dies ohne Auswirkung, sowohl in seinen Werken als auch in irgendeiner anderen uns nachvollziehbaren Form.

Bedenkt man die praktischen Bedingungen des Musizierens im kirchlichen Rahmen gerade zur Zeit des Krieges, scheinen diese Werke durchaus anspruchsvoll und von überdurchschnittlicher Qualität zu sein, auch wenn die großen Chorsätze stilistisch etwas veraltet wirken und hinter dem Niveau eines Hofkapellmeisters zurückbleiben. Sie sind Zeugnisse eines Musizierens in den Kirchen einer Großstadt, das mit teilweise bescheidenen und dennoch wirkungsvollen Mitteln stattfand.

Beispiel 1: Anonymus, *Historia nativitatis Christi*, Breslau um 1638, Exordium

VdG 1

VdG 2/3

VdG 4

8 Die Ge-burt uns-res Her-ren und Hey-lan-des Je-su Chri-sti, wie

8 uns die-sel-be be-schrie-ben wird von den hei-li-gen E-van-ge-

8 li-sten Mat-the-o und Lu-ca.

Beispiel 2: Anonymus, *Historia nativitatis Christi*, Breslau um 1638, Evangelistenstimme

8 Auf dem Ge-bir-ge hat man ein Geschrei ge - hört, viel Kla - gens, Wei -

The first system shows the vocal line in G-clef and the lute accompaniment in C-clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The lute accompaniment starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with a sharp sign below the C3 note.

8 nens und Heu - - - - lens, Ra - - - - hel be -

The second system continues the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted half note G4. The lute accompaniment features a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with a sharp sign below the C3 note. Below the lute staff, the numbers 6, 4, 4, 5 are written, with a sharp sign below the 5.

8 wei - - - - net ih - re Kin - der, und woll - te sich nicht trö - sten

The third system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted half note G4. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with a sharp sign below the C3 note. Below the lute staff, the numbers 6, 5, 6, 5, 4, 3 are written, with a sharp sign below the 5.

8 las - sen, dann es war aus, dann es war aus mit ih -

The fourth system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted half note G4. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with a sharp sign below the C3 note. A flat sign (b) is placed below the lute staff.

8 nen, dann es war aus, dann es war aus mit ih - nen.

The fifth system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted half note G4. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, with a sharp sign below the C3 note.

7

nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürch - tet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürch - tet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,
 nicht, fürchtet Euch nicht, fürchtet Euch nicht. Siehe, sie - he, siehe, sie - he,

Beispiel 4: Anonymus, *Hörett an die aufferstehung vnsers Herren Jesu Christi*, Breslau nach 1650, T. 1-8 des Chorsatzes „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the instrumental parts: Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), Viola/Guitar 1 (VdG 1), Viola/Guitar 2 (VdG 2), Clarinet 1 (Clar. 1), Clarinet 2 (Clar. 2), Trumpet 1 (Trb. 1), Trumpet 2 (Trb. 2), and Trumpet 3 (Trb. 3). The second system contains the vocal parts: Soprano 1 (C 1), Soprano 2 (C 2), Alto (A), Evangelist (Vox Evang), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass (B), and Bassoon (Bc). The score is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the vocal staves.

Der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahr-

Der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, wahr-

Der Herr ist wahr- haff- tig auf-er- stan - den, der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahr-

Der Herr ist wahrhaftig auferstan - den, der Herr ist wahr- haff- tig auf-er- stan - den, wahr-

Der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, wahr-

Der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, der Herr ist wahrhaftig auf-er- stan - den, wahr-

Der Herr ist wahr- haff - tig auf - er - stan - den, der Herr ist wahr-

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

den, auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

haff - tig auf - er - stan - - - den und Si - mo - ni er - schie - nen.

Beispiel 5: Christian Andreas Schulze, *Historia Resurrectionis Christi*, Meißen 1686, T. 1-13 des Satzes „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“

C 1
 C 2
 A
 T
 B
 Bc

Der Herr ist wahrhaftig auf-er-
 stan-den,
 Der Herr ist wahrhaftig auf-er-
 stan-den,
 Der Herr ist wahrhaf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahrhaf-tig auf-er-
 Der Herr ist wahrhaf-tig auf-er-

6 6 6 6 6 6

4
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-

6 6 6

7

Pf. 1

Pf. 2

ni er - schie - - - nen.

ni er - schie - - - - - nen.

schie - - - - - nen.

schie - - - - - nen.

schie - - - - - nen.

schie - - - - - nen.

6 7 6 6 6 6 6 6

10

Vl. 1

Vl. 2

VdG 1

VdG 2

Vc.

tr

6 6 6 7 6

Dramatische Konzeptionen in den „Symphoniae Sacrae“ I von Heinrich Schütz: „Veni, dilecte mi“ und die lateinische Dialogkomposition um 1630

von

JÜRGEN HEIDRICH

Angeregt durch einen einschlägigen Hinweis Heinrich Schützens aus der Widmungsvorrede der *Symphoniae Sacrae* I¹, war die Musikforschung seit jeher vor die Aufgabe gestellt, die hier beschworene „neue Kompositionsart“, damit offenbar das spezifisch „Moderne“, „Italienische“ genau zu bestimmen und zu bewerten: Schließlich gilt die noch in Venedig erschienene Sammlung als unmittelbarer Ertrag der zweiten Italienreise des Komponisten aus den Jahren 1628/29. In ihr sind freilich zwanzig geistliche Sätze so unterschiedlicher vokaler und obligat instrumentaler Besetzung enthalten, daß es scheint, als sei eben die konsequente Verschiedenheit hier zum Prinzip erhoben. Neben eher standardisiert mit zwei Violinen instrumentierten Stücken, wie etwa dem einleitenden *Paratum cor meum* (SWV 257), stehen so farbig gestaltete wie der mit Cornetto, Trombetta und Fagott besetzte Schlußsatz *Jubilare Deo* (SWV 276); zu eher konventionell-konservativen Kompositionen, wie dem mit doppelchörigen Elementen operierenden *Buccinate in neomenia tuba* (SWV 275), treten solche von ausgeprochen expressiv-moderner Anlage wie *Adiuvo vos, filiae Hierusalem* (SWV 264); und eher objektiv das Gotteslob formulierende Preis- und Dankgesänge wie *Cantabo Domino in vita mea* (SWV 260) wechseln mit solchen von leidenschaftlicher Subjektivität, wie dem berühmten Klagegesang *Fili mi, Absalon* (SWV 269)².

Von einer einheitlichen Sammlung „auff Italienische Manier“ kann also kaum die Rede sein. Mit entsprechend unterschiedlichen Argumenten hat folglich die Forschung auf das in Italien Aufgenommene aufmerksam gemacht, sei es im Nachweis einer direkten Inspiration durch dort wirkende Musiker wie den „scharffsinnigen Herrn Claudius Monteverde“³ oder den zuletzt stärker als Anreger diskutierten Alessandro Grandi, sei es mit Blick auf eher allgemeine stilistische Entwicklungen, was vor allem die Orientierung an der *seconda prattica* und ihren Neuerungen bedeutet, sei es schließlich im Versuch einer differenzierten Bestimmung des eigentlichen Rezeptionsprozesses unter Einbeziehung der Kategorien „Interpretatio“, „Imitatio“, „Aemulatio“, „Superatio“⁴. Demgegenüber ist aber auch auf mögliche

1 „Venetijs apud veteres amicos commoratus, cognoui modulanti rationem non nihil immutatam antiquos numeros ex parte deposuisse, hodiernis auribus recenti allusuram titillatione; ad cuius ego normam vt aliqua tibi de mee industriae penu pro instituto depromerem, huc animum, & vires adieci.“ Abdruck etwa in Schütz GBr, Nr. 31, S. 104.

2 Neuedition der *Symphoniae sacrae* I in NSA 13 und 14, neuerdings auch durch Siegfried Schmalzriedt in SSA 7.

3 Schütz GBr, Nr. 64, S. 179.

4 Vgl. Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“* – „Es steh Gott auf“ aus den „*Symphoniae sacrae*“ II (1647), in: SJB 14 (1992), S. 25-55, hier S. 30-35. – Zum umfangreichen Themenkreis „Schütz und Italien“ vgl. außerdem etwa: Denis Arnold, *Schütz in Venice*, in: *Music and Musicians* 21 (1972/73), S. 30-35, ders., *Venetian and Non-Venetian Elements in Schütz's Psalms*

deutsche, im Ganzen vielleicht weniger exponierte Phänomene hingewiesen worden. Grundsätzlich zwingen also die musikalischen und textlichen Verhältnisse dazu, von starren Rezeptionsmustern abzusehen und auch mögliche außeritalienische Anregungen in die Überlegungen miteinzubeziehen.

II

Die Texte der *Symphoniae Sacrae* I lassen sich deutlich in zwei Gruppen gliedern, indem neben den elf mehrheitlich Psalmtexte verwendenden Lob-, Preis- und Dankgesängen⁵ die sieben Hoheliedvertonungen⁶ eine zweite wichtige stoffliche Einheit bilden⁷: Die eben hier vorgefundene, im gesamten Œuvre Schützens nicht wiederkehrende Häufung erklärt sich schon aus der ungebrochenen, besonders in Italien wirksamen Tradition der Vertonung solcher Texte⁸. Ein seit dem frühen 16. Jahrhundert sich verstärkendes Interesse an der lateinischen motettischen Hoheliedkomposition erreicht seinen Höhepunkt bei Palestrina: Dieser legt in bisher nicht gekannter Konzentration den neunundzwanzig Sätzen seines 1584 erschienenen vierten Motettendrucks ausnahmslos Texte aus dem Hohenlied zugrunde⁹. Doch sind sodann auch etliche deutsche Beiträge zu nennen, darunter stilistisch ganz verschiedene Stücke Leonhard Lechners, Hans Leo Haßlers oder Johann Hermann Scheins. Und schließlich ist zu erwägen, ob überdies auch literarische, also außermusikalische Entwicklungen auf die Entstehung von Schützens Sammlung eingewirkt haben könnten¹⁰.

Gegenstand der folgenden Überlegungen sei das unter den Hoheliedvertonungen der *Symphoniae Sacrae* I einzige einteilige Stück *Veni, dilecte mi* (SWV 274); die übrigen entsprechenden Sätze sind prima/secunda-pars-Kombinationen. Ein Blick auf den Text verdeutlicht, daß gegenüber dem vor allem aus Kapitel 5,1 des Canticum genommenen originalen Bibeltext bei Schütz Veränderungen feststellbar sind:

of David, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 145-153, ders., *The Second Venetian Visit of Heinrich Schütz*, in: MQ 71(1985), S. 359-374, Werner Braun, *Schütz und der „scharffsinnige Herr Claudius Monteverde“*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-23, Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der stile concitato von Claudio Monteverdi*, Stuttgart u. Kassel 1934, Jerome Roche, *What Schütz learnt from Grandi in 1629*, in: MT 113 (1972), S. 1074 f., Martin Seelkopf, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: Mf 25 (1972), S. 452-464. Zum Interesse Schützens an der italienischen Oper siehe seinen Brief an Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633 (Schütz GBr, Nr.41, S.125f.).

5 SWV 257-262, 267-268, 271 und 275-276.

6 SWV 263-266 und 272-274.

7 Aus dem Rahmen einer solchen thematischen Kategorisierung fallen allerdings die beiden Stücke *Fili mi, Absalon* (SWV 269) und *Attendite, popule meus* (SWV 270).

8 Vgl. dazu jetzt Robert L. Kendrick, „*Sonet vox tua in auribus meis*“: *Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, in: SJB 16 (1994), S. 99-118.

9 Palestrinas Sammlung war so außerordentlich populär, daß bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts etliche weitere Auflagen erschienen; vgl. RISM A/1/6, P 716 ff. Siehe außerdem Friedrich Chrysander, *Das „hohe Lied“ von Palestrina*, in: AmZ 16 (1881), S. 99 ff. passim; sodann Ferdinand Haberl, *Die Hohe-Lied-Kompositionen Palestrinas*, in: Musica Sacra 92 (1972), S. 210-214.

10 Vgl. dazu die Ausführungen unten S. 43-46.

SWV 274

Ct 5,1

<u>Veni, dilecte mi</u> , in hortum meum, ut comedas pretiosum fructum tuum.	[Sponsa]	<u>Veniat dilectus meus</u> in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum.
<u>Venio, soror mea sponsa</u> , in hortum meum, et messui myrrham meam cum aromatibus meis.	[Sponsus]	<u>Veni in hortum meum</u> soror sponsa et messui murram meam cum aromatibus meis.
Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas fructum pretiosum tuum.	[Sponsa]	[vgl. oben]
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, comedi favum meum cum melle meo, cum lacte meo vinum meum bibi.	[Sponsus]	[vgl. oben] comedi favum cum melle meo bibi vinum meum cum lacte meo.
Comedite, dilecti, et bibite, amici, et inebriamini carissimi.	[Sponsa, Sponsus]	Comedite amici bibite et inebriamini carissimi.

Die Schütz-Fassung zeichnet sich durch die klare textgestalterische Absicht aus, die zuvor weniger zielgerichtete Aussage stärker im Sinne einer Anrede zu profilieren, ja, verfolgt man den Text im Ganzen, so wird eine deutlich dialogische Zubereitung der Vorlage erkennbar, wobei sich der Eingriff in das Original auf beide Dialogteilnehmer gleichmäßig erstreckt. Daß freilich die Umgestaltung eher oberflächlich vorgenommen wurde, mit dem Ziel, ohne stärkere Manipulationen einen dialogischen Text zu gewinnen, ist durch die inkonsequente Behandlung der grammatikalischen Tempora (venio/messui) nahegelegt. Zudem greift der Dialog infolge der Wiederholungen der Zeilenanfänge bzw. der vollständigen Sponsa-Partie inhaltlich nicht sehr weit aus; analog zu den sich wiederholenden Textzeilen werden musikalische Verläufe, gleichsam ritornellartig, wiederholt. Gleichwohl wird die auf Rede und Gegenrede ausgerichtete Anlage durch die musikalische Ausgestaltung entschieden gestützt, indem das Dialogisieren von Sponsa und Sponsus durch einen geradezu schröffen klanglichen, aber auch stilistischen Kontrast dargestellt wird, der das Gegensätzliche klar hervorhebt. Die Sponsa wird durch einen imposanten Chor von vokalem Sopran und feierlich stimmender Instrumentalbesetzung mit drei Posaunen dargestellt, dies in einem am besten als „motettischer Stil“ zu bezeichnenden Satztypus mit Basso seguente¹¹, während der Sponsus, bloß durch einen zweiten vokalen Sopran und Tenor gebildet, über einer einfachen Generalbaßstimme eine eher konzertierende Anlage aufweist. Gut in diesen Gegensatz fügt sich die unterschiedliche Art der instrumentalen Continuogestaltung ein, die für den Instrumentalchor der Sponsa die Orgel, für den vokalen Part des Sponsus aber eine den intimen Charakter noch stärker betonende Tiorba vorsieht. Zum großangelegten Finale vereinigen sich beide Dialogpartien, wobei diese als regelrechte Chorgruppen funktionieren. Der extreme klangliche (und stilistische) Gegensatz wird übrigens auch dadurch nicht wesentlich gemildert, daß Schütz den für sich ziemlich unproportioniert anmutenden Sponsa-Chor – nicht zuletzt im Sinne einer besseren Balance der eigentlichen vokalen Rollen – später der

11 NSA 14, S. 98-115. Siehe auch das Vorwort von Gerhard Kirchner, S. VII.

Partie des Sponsus angeglichen hat, und zwar durch Umwandlung der zweiten Posaune in einen vokalen Tenor¹².

Knappe zusätzliche Überlegungen zur Rolle der Instrumente seien angestellt¹³: Wenig plausibel erscheint die Vorstellung, daß instrumentensymbolische Überlegungen die Besetzung durch drei Posaunen bestimmt hätten. Daß eine freudige Liebeszene wie hier, mit der psychologisch und emotional ganz bestimmte Vorstellungen verknüpft werden, in gleicher Weise instrumentiert ist wie die dramatische Absalonklage oder der ernste Priestergesang *Attendite, popule meus* – um vergleichbare Sätze aus den *Symphoniae Sacrae I* zu nennen –, will unter diesen Voraussetzungen nicht recht einleuchten: Zu verschiedenen muten die jeweiligen Vorstellungswelten an. Und falls Schütz die Sponsa tatsächlich durch den feierlichen Posaunenklang hätte charakterisieren wollen, erschiene doch merkwürdig, daß dem Sponsus, unter Inkaufnahme eines ausgesprochenen Ungleichgewichts, überhaupt keine Instrumente beigelegt wären. Näher liegt, daß durch die besondere Form des Instrumenteneinsatzes – wie auch durch den erwähnten stilistischen Kontrast – das Grundsätzliche der Textanlage, nämlich das Charakteristische eines Dialogs, akzentuiert werden soll¹⁴. Es bedarf schließlich keiner weiteren Begründung, daß hier im Ganzen der musikalische Vorgang des chorischen Konzertierens vorliegt, die kontrastierende Gegenüberstellung zweier unterschiedlich besetzter Klanggruppen; zudem ist die intendierte Doppelchörigkeit im venezianischen Druck von 1629 schon durch die förmliche Bezeichnung „Voce. Coro di Tromboni“ im Sponsa-Chor zum Ausdruck gebracht.

Das ganze Verfahren mutet nun keineswegs modern an, sondern mit Blick auf den im Vorwort formulierten Anspruch Schützens ist das Stück als geradezu altertümlich zu bezeichnen, denn hier begegnet eine formale und stilistische Disposition, die wohl kaum für die „neue Kompositionsart“ der *seconda prattica* Monteverdis als repräsentativ gelten kann, wohl aber für die Schule von Schützens einstigem venezianischen Lehrer: Das ebenfalls im Vorwort der *Symphoniae Sacrae I* ausgesprochene emphatische Bekenntnis zu Giovanni Gabrieli¹⁵ dürfte in dieser Kom-

12 Vgl. dazu das Exemplar des Originaldrucks in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur 2.7.15-19 Musica), das die von Schütz eigenhändig vorgenommene Nachtextierung enthält; die Edition in NSA berücksichtigt diese Variante. Der Vorgang deutet eher auf eine gewisse Variabilität im Hinblick auf vokale oder instrumentale Ausführungen, als daß auf eine präzise Konturierung entsprechender Idiome Wert gelegt würde.

13 Dazu grundlegend Albrecht Roeseler, *Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae*, Diss. phil. Berlin 1958, ferner Hans Größ, *Die Symphoniae Sacrae von Heinrich Schütz im Kontext der Aufführungspraxis der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 25-32.

14 Ob die spezifische Besetzung mit drei Posaunen bedeutet, daß hier ein Satz vorliege, den Schütz nicht in Venedig, sondern noch in Deutschland verfaßt habe, wird indirekt durch das Folgende erwogen (vgl. Denis Arnold, *The Second Venetian Visit* [wie Anm. 4], S. 369). Allerdings sei auf eine entsprechende Besetzungstradition auch in italienischen Stücken verwiesen: ein Sachverhalt, der vor dem Hintergrund vergleichbarer Kompositionen Ercole Portas, Amante Franzonis und Arcangelo Borsaros sogar dazu geführt hat, ein regelrechtes Genre der „trombone motet“ anzunehmen (vgl. Jerome Roche, *Northern Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 82).

15 „Quum Venetias appulissem, hic anchoram ieci, ubi adolescens sub magno Gabrieli meae artis posueram Tyrocinia. At Gabrielius, Dij immortales, quantus vir; illum si garrula vidisset antiquitas, (dicam verbo) Amphionibus praetulisset, aut si connubia amarent musae, praeter ipsum

position einen ziemlich deutlichen musikalischen Niederschlag gefunden haben. Man ist zudem an die farbenreichen Klangwelten der *Psalmen Davids* von 1619 erinnert, nicht nur wegen der dort im Vorwort ebenso nachzulesenden ausdrücklichen Berufung auf den „in aller Welt hochberühmten Praeceptore Johan Gabrieln“, sondern auch wegen der Hinweise zur chorischen Besetzungspraxis, wonach „der nidrige [Chor] mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht unnd auf jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt.“¹⁶

III

Es erscheint damit sinnvoll, die Brücke zum Anfang dieser Ausführungen zu schlagen, und, bezugnehmend auf Schützens eingangs zitierte Bemerkung, die Frage nach den konkreten, gleichwohl aktuellen, italienischen Anregungen zu stellen. In der Tat läßt eine genauere Untersuchung der zeitgenössischen Verhältnisse schon bald klare Zusammenhänge erkennen, die sich freilich weniger auf das Musikalisch-Stilistische als vielmehr auf das Formale der Textanlage beziehen, denn zweifellos erinnert die soeben behandelte Hoheliedtextkonstruktion an die zur Zeit von Schützens Venedigaufenthalt in hoher Blüte stehende musikalische „Gattung“ des lateinischen Dialogs¹⁷: Mehr als zweihundertfünfzig heute noch bekannte Stücke aus der Zeit zwischen 1600 und 1670 zeugen von der seinerzeitigen Beliebtheit; als hauptsächliches Verbreitungsgebiet gilt neben dem Publikationszentrum Venedig das gesamte Oberitalien mit Mailand, Parma, Mantua und Modena¹⁸. Der Sache nach handelt es sich um generalbaßgestützte, geringstimmig besetzte, in der Mehrzahl durch zwei, verschiedentlich auch mehr Solisten überwiegend im monodischen Stil gestaltete Kompositionen mit konsequent durchgehaltener Rollenverteilung; je nach Stoffwahl folgen die aus Rede und Gegenrede geformten Stücke entweder einer unmittelbar dramatischen oder einer mehr reflektierend-allegorischen Anlage. Dieser prinzipiellen Polarisierung gesellen sich noch zwei von Howard Smither bzw. Frits Noske so bezeichnete Typen des „narrative-dramatic“ respektive des „reflective-dramatic“ hinzu, womit solche Dialoge bezeichnet sind, die einen Testo, also einen Erzähler, miteinbeziehen. Die thematische Breite der Dialoge ist bereits durch einen Blick auf die „handelnden“ Personen erwiesen; man

non alio Melpomene gauderet marito, tantus erat arte ciendi modos.“ (Schütz GBr, Nr. 31, S. 104.)

16 Vgl. SGA 2, S. 3-6 sowie NSA 23, S. XVIII. Siehe auch Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. Erstes Buch, Leipzig²/1988, S. 177 f. u. 182.

17 Vgl. dazu grundlegend Theodor Kroyer, *Dialog und Echo in der alten Chormusik*, in: JbP 16 (1909), S. 13-32, Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 3), S. 11-18, Carl Winter, *Studien zur Frühgeschichte des lateinischen Oratoriums*, in: KmJb 42 (1958), S. 64-76, Howard E. Smither, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, in: JAMS 20 (1967), S. 403-433, Frits Noske, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford 1992, Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (= Kirchenmusikalische Studien 2). Schützens *Veni, dilecte mi* ist in keiner der Studien behandelt.

18 Vgl. die Auswahlzusammenstellung bei Smither (wie Anm. 17), S. 429-433, sowie bei Noske (wie Anm. 17), S. 365-375. Bemerkenswert ist die in den zwanziger Jahren besondere Dichte der venezianischen Überlieferung: Offenbar ist aber an S. Marco die Praxis des Dialogs nicht nachweisbar (vgl. Noske ebd., S. 28 ff.).

findet beispielsweise das Zwiegespräch zwischen Christus und der Samariterin¹⁹, zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel²⁰, aber auch mehr allegorisch motivierte, wie das zwischen Sünder und Wächterengel²¹. Häufig finden biblische Stoffe Verwendung, wobei die Textvorlage mehrheitlich stark von der Vulgata abweicht²²; völlig freie, von der Bibel unabhängige Texte werden besonders nach 1630 aktuell²³.

Auf welche Weise sich Schütz nun von diesem Typus des lateinischen Dialogs hat anregen lassen, sei in der Folge diskutiert. Bemerkenswert ist zunächst, daß etwa ein Viertel des italienischen Repertoires auf das Hohelied als Vorlage zurückgreift, in diesem also eine zentrale Textquelle vorliegt. Berücksichtigt man ferner, daß die erkennbar für katholische liturgische Zwecke verwendbaren Dialoge, also etwa solche hagiographischer Ausrichtung, für Schütz kaum anziehend sein konnten, so verwundert der Zugriff auf eben diese Textgrundlage nicht. Sodann ist die bei Schütz festgestellte merkwürdige, gewissermaßen versteckte Überlieferung in einem Sammeldruck durchaus üblich: Wenn auch einige venezianische Drucke bereits im Titel auf die Gattung verweisen, etwa Giovanni Francesco Capellos *Motetti e dialoghi*, Venedig 1615²⁴ oder Adriano Banchieris *Dialoghi concerti sinfonie e canzoni con due voci*, Venedig 1625 – übrigens eine Sammlung, die nicht weniger als dreizehn Dialog-Kompositionen unter Einbeziehung der verschiedensten Rollen präsentiert –, so halten sich die meisten lateinischen Dialoge italienischer Provenienz gleichfalls in Motettendruck u. ä. verborgen, vor allem deshalb, weil sehr häufig die „Gattungsbezeichnung“ *Dialogo* unterschlagen ist. Mit Blick auf die Textzubereitung sei zunächst ein geradezu typisches Beispiel für einen solchen Dialog italienischen Zuschnitts vorgeführt, der bereits gelegentlich in das Blickfeld der Forschung gerückte Satz Alessandro Grandis *Surge, propera, amica mea*²⁵:

Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni.	[Sponsus]	Ct 2,10
En dilectus meus loquitur mihi et vocat me.	[Sponsa]	Ct 2,10
<u>Veni, dilecta mea</u> . Iam enim hiems transiit, imber abiit et recessit. Flores apparuerunt in terra nostra.	[Sponsus]	Ct 2,11-12
Vox dilecti mei vocantis me. En ipse stat post parietem nostrum despiciens per fenestras prospiciens per cancellos.	[Sponsa]	Ct 2,8-9
<u>Veni, amica mea</u> . Iam vox turturis audita est in terra nostra. Vineae florentes dederunt odorem suum.	[Sponsus]	Ct 2,12-13

19 Ignazio Donati, *Mulier, mulier, da mihi bibere*, in: *Motetti concertati*, Venedig 1618, RISM A/I/2, D 3391.

20 Severo Bonini, *Missus est Gabriel Angelus*, in: *Il primo libro de motetti*, Venedig 1609, RISM A/I/1, B 3496. Vgl. Smither (wie Anm. 17), S. 410f.

21 Adriano Banchieri, *O me miserum*, in: *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni*, Venedig 1625, RISM A/I/1, B 811a.

22 Vgl. Smither (wie Anm. 17), S. 409f., bes. S. 411.

23 Noske (wie Anm. 17), S. 14f.

24 RISM A/I/2, C 906.

25 Aus *Il quarto libro de motetti*, Venedig 1616, RISM A/I/3, G 3431. Vgl. dazu Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, Diss. phil. Würzburg 1973, Bd. 1, S. 140 ff. u. Bd. 2, S. 114f.

Vox aduch dilecti mei. Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me.	[Sponsa]	Ct 2,8; 2,6
Surge, propera, speciosa mea, et veni.	[Sponsus]	Ct 2,13; 2,10
Surgam et quaeram, quem diligit anima mea.	[Sponsus, Sponsa]	Ct 3,2

Der Text setzt sich vor allem aus Versen des zweiten Kapitels des Hohenlieds zusammen, allerdings in ziemlich freier Anordnung. Obschon sich das Stück in seiner sparsameren musikalischen Ausgestaltung (Besetzung: Sopran, Bariton und B.c.) deutlich vom kunstvolleren Satz Schützens unterscheidet, ist hier im Kern vorerzählt, was auch Schützens Komposition bestimmt, das Verfahren nämlich, durch die Kompilation verschiedener Abschnitte allein des Hohenlieds²⁶ ein sinnvoll aufeinander beziehendes Dialogisieren zu erreichen. Der Dialogeffekt wird in beinahe gleicher Weise erzielt wie in Schützens Komposition, indem zunächst eher unbestimmte Partien durch die geschickte Einfügung von Wendungen wie „Veni, dilecta mea“ bzw. „Veni, amica mea“ eine eindeutige Zuweisung erfahren; wie bei Schütz dialogisieren allein Sponsa und Sponsus, gleichermaßen fehlt ein Testo. Und die bei Schütz beobachtete musikalisch-dramatische Schlußsteigerung ist hier ebenfalls dadurch erzielt, daß im Schlußsatz beide Partien im gemeinsamen Duett auftreten: Formal entspricht die konzertierend angelegte Schlußszene Schützens somit dem in den italienischen Dialogen häufig an dieser Stelle stehenden, aus den einzelnen Partien zusammengesetzten Chor.

An dieser Stelle sei auf mögliche deutsche, und zwar literarische Voraussetzungen aufmerksam gemacht: Als sich Heinrich Schütz im Jahre 1628 zum zweiten Mal nach Italien wandte, dürfte ihm die aktuelle poetische Bedeutung des biblischen Hohenlieds als Gegenstand der experimentellen volkssprachlich-lyrischen Aneignung gegenwärtig gewesen sein, denn soeben hatte Martin Opitz im Jahre 1627 in Breslau seine Bearbeitung *Salomons | Des Hebreischen Königes | Hohes Liedt*²⁷ herausgebracht. Dabei handelt es sich um eine strophische Reimparaphrase, die richtungsweisend und anregend nicht nur in genrebezogen äußerlich-formaler Hinsicht für die folgende Beschäftigung mit der Bibelvorlage gewesen ist, sondern darüber hinaus als Folge ihrer inneren Gestaltung – nämlich der besonderen Akzentuierung des bukolischen und naturbezogenen Moments²⁸ – der Barocklyrik im allgemeinen breite Bahnen geebnet hat²⁹.

26 Auch die Ausfüllung mit fremden Texten ist natürlich möglich. Vgl. Andrea Cima, *O quam humilis* (1627); Textabdruck bei Smither (wie Anm. 17), S. 412 f.

27 Neuauflage durch George Schulz-Behrend: Martin Opitz, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe 4*, Stuttgart 1989 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 312).

28 Vgl. dazu Hugo Max, *Martin Opitz als geistlicher Dichter*, Heidelberg 1931 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 17), S. 30 ff.

29 Zu erinnern ist an zahlreiche weitere, im späteren 17. Jahrhundert entstandene, deutschsprachige gereimte Hoheliedparaphrasen; vgl. die Aufstellung in Martin Goebel, *Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im 17. Jahrhundert*, Halle 1914, S. 33. Eine knappe Übersicht über die exegetische und literarische Beschäftigung mit dem Gegenstand findet sich ebd., S. 11 ff. – Ob die Anregung zu dieser Opitzschen Hoheliedumdichtung als Folge der Dresdner Begegnung tatsächlich unmittelbar vom Umfeld Heinrich Schützens ausging, wie Krause-Graumnitz (wie Anm. 16, S. 321 ff.) vorgeschlagen hat, ist unerheblich: Mit den drei Madrigalen *Liebster, sagt in süßen Schmerzen* (SWV 441), *Nachdem ich lag in meinem öden Bette* (SWV 451) und *Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben* (SWV 432) sind noch heute drei Sätze erhalten, die aus eben der Opitzschen Quelle ihren Text gewonnen haben (*Das Erste Liedt*, Str. 1-7 bzw. *Das Dritte Liedt*, Str. 1-6 und 7-12). Jedenfalls

Bemerkenswert ist, daß die im Verlauf des 17. Jahrhunderts in größerer Zahl entstehenden deutschen Umdichtungen des Hohenlieds innerhalb des exegetischen Spektrums zur dramatischen, zumindest aber dialogischen Auffassung in Bezug auf die Gestaltung und Anordnung des Textes tendieren: Bei Martin Opitz, um bei einem mit Schütz in Verbindung zu bringenden Autor zu bleiben, entspinnt sich eine regelrechte gereimte Wechselrede zwischen der „Sulamithinn“ und dem König Salomon, freilich nicht in unmittelbarer, kleingliedriger Bezugnahme, sondern im weitergespannten strophischen Dialog³⁰.

Vor diesem Hintergrund sei der Blick ausgeweitet auf sämtliche Hoheliedsätze der *Symphoniae Sacrae* I. Zu diskutieren ist, ob Schützens Auswahl als Ganzes eine bloß zufällige Zusammenstellung bedeutet oder ob die Möglichkeit besteht, daß sich hinter dessen Anordnung eine textbezogene, höhere gedankliche Absicht verbirgt, die in der inhaltlichen Verklammerung der Einzelsätze zu einer gleichsam dramatischen, damit zielgerichteten Ordnung zum Ausdruck kommt und in dem Dialog *Veni, dilecte mi* Abschluß und Höhepunkt findet³¹.

Einer solchen Deutung scheint zunächst der äußere Umstand entgegenzustehen, daß die sieben Stücke innerhalb der Sammlung nicht in ununterbrochener Folge vorliegen. Der sich auf die Spaltung des „Hoheliedblocks“ durch die einmalige Einfügung eines aus fünf Stücken gebildeten „Fremdkörpers“ (SWV 267-271) beziehende Einwand ist freilich ohne weiteres mit der planvollen Disposition des Gardano-Drucks nach Anzahl der beteiligten Stimmen zu entkräften: Es erscheinen zunächst die drei-, dann die vier- und fünf-, schließlich die sechsstimmigen Sätze; innerhalb der Gruppen von gleichstimmigen Sätzen herrscht zudem ein weiteres Ordnungsprinzip, nämlich von der geringeren zur stärkeren Vokalbesetzung³². Die Aufspaltung der Hoheliedsätze ist also durch die spezifische Anordnung des Drucks zu erklären und braucht keineswegs gegen eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der Einzelsätze zu sprechen. Aufschlußreich ist indes die Textauswahl selbst

ist eine noch aus Deutschland herrührende Affinität Schützens zur spezifisch literarischen Auseinandersetzung mit der Hoheliedthematik belegt. Edition der Opitz-Madrigale in SGA 37, S. 53, 74, 85.

- 30 Vgl. dazu Max (wie Anm. 28), S. 22 ff.: Opitz' Hohelieddichtung ist hier ausdrücklich unter der Kategorie „Dramatisierungen“ behandelt. Doch auch andere Verfasser des 17. Jahrhunderts wählen gern und überwiegend eine solche dramatische Disposition. Dies kann in der förmlichen Benennung von Personen wie bei Opitz geschehen, möglich ist aber auch eine Betitelung der dialogisierenden Parteien bloß mit „Er“ und „Sie“ wie bei Gottfried Finckelthaus, *Des weisen Salomons | Hohes Lied | Sampt andern | Geistlichen Andachten*, Leipzig 1638. Seltener findet sich eine klare dramatische Ausgestaltung wie im Falle der Nachdichtung des Filip Zesen (Fassung von 1657: *Salomons | Des Hebraeischen Koenigs | Geistliche Wollust | oder | Hohes Lied*), die durch die Einführung neuer Figuren, u. a. eines „Kammerherrn“, eines „Schatzmeisters“ oder auch der „Edelknaben“ die Brücke zum eigentlichen Drama schlägt. Die Einleitung spricht sich eindeutig aus: „Hier gebe ich dir abermahl, die geistlichen Hürtenlieder des allerweisesten Königes öf-fentlich zu lesen | doch in etwas | nach erheischen meines ietzigen zweckes geändert. ja ich gebe sie vielmehr alhier | als ein Gespräch- und singe-spiel | in die öffendliche geistliche Schauburg.“ Zitiert nach Goebel (wie Anm. 29), S. 126. Weitere literaturgeschichtliche Zusammenhänge vermittelt Arnold Oppel, *Das Hohelied Salomonis und die deutsche religiöse Liebeslyrik*, Berlin 1914 (= Abhandlungen zur Mittleren und Neueren deutschen Geschichte 32).
- 31 Von einer solchen Disposition unbeeinträchtigt bleibt die inhaltliche, auch exegetische Selbständigkeit des Einzelsatzes. Vgl. entsprechende Überlegungen zu SWV 272/273 von Kendrick (wie Anm. 17), S. 113 f.; dessen ebenda als „forthcoming“ angezeigte Studie „*Ein italienisches Stundenbuch*“: *Notes on the Origin and Italian Context of Schütz's Symphoniae sacrae I* lag mir noch nicht vor.
- 32 Die Möglichkeit, daß hinter diesem Verfahren gar die Absicht steht, Ab- und Zunahme von Vokal- bzw. Instrumentalstimmen nach der mathematischen Idee des „Goldenen Schnitts“ anzulegen, hat jüngst Konrad Küster vorgeschlagen (*Opus Primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 [= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4], S. 258).

(vgl. die Zusammenstellung im Anhang). Ungeachtet der erwähnten Störung durch den Einschub von fünf fremden Sätzen erscheint die Textfolge inhaltlich schlüssig und folgerichtig, dies unter Einsatz eines sinnvoll-alternierenden Dialogisierens. Deutlich wird, daß die von Schütz getroffene Textauswahl eine ordnende, im dramatischen Sinne zielgerichtete ist: Tatsächlich sind die in der biblischen Vorlage auftretenden mannigfachen logischen und dispositionsbezogenen Widersprüche, die fehlende dialogische, auch dramatische Konsequenz wie auch die nur schwer erklärbaren sachlich-inhaltlichen Ungereimtheiten aufgehoben zugunsten eines klaren und eindeutigen Verlaufs³³. In dieser Form bildet die Schützische „Groß-Szene“ gewissermaßen ein geglättetes, dabei inhaltlich klar konturiertes Exzerpt: Durch die Zuspitzung und Konzentrierung des – freilich ohnehin Dialogcharakter tragenden Hohenlieds – wird ein zweifellos dramatische Qualitäten entwickelndes „Canticum in nuce“ geschaffen³⁴.

Das Verfahren der Textkompilation in Verbindung mit Hoheliedvertonungen ist natürlich keine Erfindung Schützens, sondern es kann in diesem Zusammenhang seit jeher als zentrales Verfahren der Textgewinnung bezeichnet werden. Ein Blick auf die etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu explosionsartig anwachsende Zahl der Hoheliedmotetten liefert dazu den eindeutigen Beweis³⁵. Individuell ist freilich, daß die eigentümliche Auswahl eine zielgerichtete und sinnfällige zyklische Anordnung repräsentiert, die durch geschickt disponierte Textbausteine eine deutliche Verklammerung erfährt: Eine solche, über die inhaltliche Verbindung von prima und secunda pars hinausgehende Verknüpfung, die ausgerechnet den vermeintlichen Bruch der fünf eingeschobenen fremden Stücke überbrückt, liegt beispielhaft in den aufeinander bezugnehmenden Wendungen „Surge, propera, amica mea“ (in SWV 266) bzw. „Surgam et circuibo civitatem“ (in SWV 272) vor, und zwar im Sinne einer folgerichtigen „handlungsrelevanten“ Reaktion³⁶.

Eine andere beziehungsstiftende Verklammerung begegnet in der Wiederaufnahme der „filiae Jerusalem“ in SWV 273 und zwar, nota bene, im Zusammenhang einer von Schütz völlig frei, also nicht aus dem Textvorrat des Hohenlieds gestalteten Partie. Dies erscheint plausibel, um der bisher nur in SWV 264 isoliert und ohne weitere Funktion eingeführten „Rolle“ der „Töchter Jerusalems“ eine dramatisch schlüssige Entsprechung zuzuordnen³⁷. Musikalisch korrespondiert die dramati-

33 Vgl. dazu und zu den Problemen der Hoheliedexegese etwa Wilhelm Rudolph, *Kommentar zum Alten Testament* 12/2, Gütersloh 1962, S. 82 ff., bes. 94 ff., sodann auch Othmar Keel, *Das Hohelied*, Zürich 1986 (= Zürcher Bibelkommentare: AT, Bd. 18).

34 Diese Vorstellung wird noch dadurch verstärkt, daß absichtsvoll regelrechte Szenen und Schauplätze konturiert werden, etwa durch das nächtlich-urbane Bild mit dem Auftritt der Wächter. Die Form des Dialogisierens auf der „Satzebene“ könnte vielleicht als Analogie verstanden werden zu dem bei Opitz beobachteten strophischen Dialog.

35 Vgl. etwa Harry B. Lincoln, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa 1993, passim. Auch die einzelnen Textbausteine vermitteln kein ungewohntes Bild, denn Schütz vertont zumeist gebräuchliche, häufig verwendete Passagen aus dem im Ganzen noch wesentlich reichhaltigeren traditionellen Kanon der Hoheliedtextvorlagen.

36 Die sinnstiftende Relation von SWV 266 und SWV 272 ist erst durch umfassende Kompilationsvorgänge möglich geworden, wie die Zusammensetzung der Schütz-Texte aus folgenden Versen des Canticum belegt. SWV 266: „Veni de Libano, veni (4,8), amica mea, columba mea (5,2), formosa mea (2,10), o quam tu pulchra es (4,1). Veni, coronaberis (4,8). Surge, propera, amica mea (2,10), soror mea, sponsa mea (4,9), immaculata mea (5,2), et veni (2,10)“. Die Reaktion in SWV 272 lautet: „In lectulo per noctes quem diligit anima mea quaesivi (3,1), nec respondit mihi (5,6). Surgam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea (3,2)“.

37 Der freie Zusatz lautet: „Egredimini, filiae Jerusalem, et congratulamini mihi. Cantate dilecto meo cum laetitia, cantate dilecto meo cum iubilo, cantate dilecto meo cum cythara“. Daß diese Textergänzung zudem eine pittoreske Ausgestaltung der Szene durch Hinzufügung neuer inhaltlicher Elemente (nämlich der instrumental-vokal-musikalischen Freudenbezeugung) liefert,

sche Textgestaltung vielleicht in der durchgängig einheitlichen Besetzung der Dialogteilnehmer durch je zwei, freilich wechselnde Vokalstimmen, die in der Folge parallel zur textlich-dramatischen Entwicklung eine sukzessive musikalische Steigerung durch Zunahme der Gesamtstimmenzahl erfährt; vielleicht wäre auch auf den exponierten Finalcharakter des Schlußsatzes von SWV 274 zu verweisen.

IV

Es gibt freilich, und vor allem, auch Trennendes zwischen Schützens *Veni, dilecte mi* und den italienischen Vorbildern. So fehlt etwa bei Schütz das vielfach im Schlußsatz der Dialoge anzutreffende belehrend-didaktische, gewissermaßen anagogische Element³⁸, wie sich überhaupt die Textgrundlage bei Schütz insgesamt spärlich präsentiert: Das Dialogisieren wird geradezu künstlich durch Wiederholung von Textzeilen erzeugt, und inhaltlich eröffnet sich infolge des schmalen Textvorrats kaum die Möglichkeit einer dramatischen Entwicklung, auch nicht diejenige einer allegorischen Deutung. Stattdessen erfährt der Hoheliedtext als Folge der Modifizierung eine zusätzliche Akzentuierung des sinnlich-weltlichen Moments: Die Auslassung von „pomorum“ und gleichzeitige Ergänzung von „pretiosum fructum tuum“ im Sponsa-Text (vgl. oben) lenkt die Aussage unzweideutig in Richtung einer solchen Interpretation.

Ein wirkliches Überschreiten der dem lateinischen Dialog gesetzten Gattungsgrenzen wird indes weniger durch textliche als vor allem musikalische Elemente bewirkt, und hier sind besonders zwei Phänomene auffällig. Vor dem Hintergrund der italienischen Verhältnisse muß erstens schon das Vorhandensein der Instrumente bei Schütz als Besonderheit angesehen werden, so daß die Funktion der Instrumente nicht im Zusammenhang einer Sammlung von motettischen oder konzertierenden Sätzen wie der *Symphoniae Sacrae* I zu sehen wäre, sondern in engerer Sicht auf spezifische Dialogkompositionen. Unter diesen Voraussetzungen bewegt sich Schützens Dialog entschieden am Rande der Konvention, denn nur vereinzelt sind im italienischen Repertoire solche Dialoge anzutreffen, die der Schützenschen Praxis entsprechen: Als seltenes Beispiel dafür sei etwa Stefano Bernardis Hoheliedvertonung *O quam suavis* genannt, in der neben zwei Singstimmen Cornetto, Violine, Tiorba und B.c. vorgeschrieben sind³⁹, oder auch Giovanni Francesco Capellos *Abraham*, der mit drei Vokalstimmen, B.c. und vier unbestimmten Instrumenten besetzt ist⁴⁰: Die Instrumente sind hier aber von den eigentlichen Dialogteilen abstrahiert und beschränken sich auf die Gestaltung gliedernder Ritornelle und

sei ergänzend erwähnt. Im Vergleich mit Schützens oben bereits genannten Opitz-Madrigalen sei noch auf Folgendes verwiesen: Wie in den *Symphoniae Sacrae* erfolgt die Darstellung der Personen zweistimmig, wie dort findet sich keine einheitliche Besetzung im Sinne einer klaren Personencharakteristik: In SWV 441 ist die „Sulamithinn“ durch zwei Soprane dargestellt, in SWV 451/452 durch Sopran und Baß. Außerdem ist die Konturierung der beiden Rollen längst nicht mit derselben dramatischen Konsequenz vollzogen wie in den lateinischen Stücken: SWV 451 gestaltet die dialogische Wechselrede versteckt und ohne erkennbare formale oder musikalische Zäsur (T. 177 ff.).

38 Smither (wie Anm. 17), S. 409f., Noske (ebd.), S. 13.

39 *Concerti sacri*, Venedig 1621, RISM A/I/1, B 2056.

40 *Motetti e dialoghi*, Venedig 1615; ediert von Arnold Schering in seiner *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, S. 208-211.

Sinfonien sowie auf die colla-parte-Mitwirkung im – nicht mehr dialogisierend angelegten – Schlußchor. Differenzierter stellt sich die Situation dar, wenn man den Blick auf die Verhältnisse diesseits der Alpen richtet. In den hier vergleichsweise wenig verbreiteten Dialogkompositionen⁴¹ scheint die Mitwirkung von Instrumenten eher üblich zu sein, wie entsprechende Belege lehren: Etliche Stücke, die dem Mainzer Organisten und Kapellmeister Daniel Bollius (um 1590 - um 1642) zugeschrieben werden, gelten als die frühesten deutschen Beiträge zur Gattung des lateinischen Dialogs. Sie werden in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts terminiert, sind mithin in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu *Veni, dilecte mi* entstanden und darum in erster Linie mit Schützens Komposition vergleichbar⁴².

Grundsätzlich ist auf die Echtheitsprobleme im Zusammenhang mit den fraglichen Stücken zu verweisen. Die Zuschreibung der vormals in der Stadtbibliothek Breslau bewahrten Kompositionen⁴³ an Daniel Bollius geht, soweit zu sehen, auf Hans Joachim Moser zurück⁴⁴. Tatsächlich aber kann unter den sechs von Moser in seine Studie einbezogenen Stücken zunächst nur ein einziges sicher Bollius zugewiesen werden, und zwar der Dialog zu Mariä Himmelfahrt *Intravit Jesus in quoddam castellum*: Dieser liegt in einem (autographen?) Dedikationsexemplar an den Mainzer Erzbischof Johann Schweighard von Cronenberg vor⁴⁵. In einem weiteren Fall, dem Dialog *Domine puer meus*, sind immerhin noch die Initialen „D. B.“ vorhanden; den plausiblen Vorschlag, diese auf Daniel Bollius zu beziehen, hat bereits Emil Bohn unterbreitet⁴⁶. Sämtliche übrigen von Moser behandelten Kompositionen liegen nicht nur anonym vor, sondern sie sind überdies musikalisch stark abweichend von den beiden zuvor genannten Bollius-Sätzen, so daß sich ziemliche Bedenken gegen eine übereinstimmende Autorschaft erheben⁴⁷. Nicht von Moser untersucht wurde eine weitere, in denselben Quellen überlieferte und ebenfalls als „Dialogus“ bezeichnete Komposition *Adiuvo vos, filiae Jerusalem*, die, weil ihr ein Hoheliedtext zugrundeliegt, hier gleichfalls von Interesse ist⁴⁸. Während die beiden Bollius-Stücke in der Tat mit einem vielfältigen Instrumentarium operieren, gilt dies sonst nur noch für den anonymen Johannes-Dialog *Audite insulae*⁴⁹; die übrigen Kompositionen verzichten dagegen auf Instrumentenmitwirkung.

41 Zu den möglichen Gründen für diese Zurückhaltung vgl. Noske (wie Anm. 17), S. 18 u. 128; zu den Verhältnissen in Deutschland siehe ebd., S. 129-141: Behandelt sind Dialogkompositionen von Daniel Bollius, Christian Erbach, Johann Erasmus Kindermann, Augustin Pflieger und Kaspar Förster.

42 Vgl. Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter 2*, Berlin 1834, S. 205 ff., Hans Joachim Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums 1: Geschichtliche Darstellung*, Leipzig 1931, S. 54 ff., darauf aufbauend Noske (wie Anm. 17), S. 129 f.

43 Vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890; es handelt sich um die Mss. 85, 88, 90 und 129. Die Manuskripte befinden sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; für den Hinweis auf diese Quellen danke ich Frau Greta Konradt (Bochum) bestens.

44 Moser (wie Anm. 42), S. 54 ff.

45 Bohn (wie Anm. 43), Mus. ms. 129c.

46 Ebd., Mus. ms. 88.

47 Daß sämtliche fraglichen Manuskripte von dem in Breslau an St. Elisabeth wirkenden Daniel Sartorius geschrieben wurden, erschwert eine Identifizierung zudem (ebd., S. VII).

48 Ebd., Mus. ms. 90.

49 Ebd. Der Dialog stimmt mit Bollius' für die Frühgeschichte des deutschen Oratoriums bedeutsamer *Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae* in der liturgischen Ausrichtung überein (vgl. ebd., Mus. ms. 129). Vielleicht leitet sich von hier eine gewisse Berechti-

Bollius' fünfteiliger Dialog *Intravit Jesus* besetzt die einzelnen Abschnitte mit wechselnden Stimmen zumeist solistisch⁵⁰, bei je unterschiedlicher gemischter Instrumentenbeteiligung. Bemerkenswert ist daran der Umstand, daß Bollius, wie Schütz in *Veni, dilecte mi*, den kontrastierenden Wechsel der Continuo-Instrumente vorschreibt: Der zweite Abschnitt fordert eine „Theorba overo Liuto“⁵¹. Der Unterschied zu Schützens Hohelieddialog liegt darin, daß eine klare dramatische Rollentrennung nicht vorliegt, sondern daß sich die „Dialogteilnehmer“ über weite Partien mit der Darstellung des Testo ablösen. Gleiches gilt übrigens auch für den Johannes-Dialog *Audite insulae*, wobei in diesem die einzelnen Teile durch je gleiche, in der Folge aber wechselnde Instrumente besetzt sind⁵²: ein Verfahren, daß prinzipiell an den Instrumenteneinsatz in der Schützenschen „Hohelied-Groß-Szene“ erinnert⁵³. Der mit „D. B.“ gezeichnete Dialog *Domine puer meus* repräsentiert dagegen einen wirklichen Dialog (zwischen dem bittenden Hauptmann von Kapernaum und Christus; vgl. Matth 8, 6 ff.), wobei, wie in *Veni, dilecte mi*, klare Personencharakterisierungen beabsichtigt sind: Die drei „klagenden“ Posaunen sind dem Hauptmann zugewiesen, die drei Violinen dem heilsverkündenden Christus⁵⁴. Und wie bei Schütz kontrastieren die Dialogpartien auch musikalisch: Die Christus-Partie weist eine deutlich konzertierende Anlage auf, unter Ausnutzung mannigfacher instrumentenspezifischer Effekte, die durchaus in die Nähe des *stile concitato* gehören. Hingewiesen sei auf die über ausgehaltenem Streichtremoloakkord eingesetzten tonmalerischen Läufe des Vokalbasses (bei der Textstelle „vade“). Eher motettisch ist die Rolle des Hauptmanns mit der breit angelegten Posaunenbegleitung gearbeitet. Bemerkenswert sind schließlich die auf Schaffung starker Kontraste abzielenden zahlreichen Anweisungen zu Tempo und Dynamik.

Sodann ist zweitens auf die vokale Gestaltung der Dialogpartien hinzuweisen, auf die bei Schütz praktizierte mehrstimmige Personenzeichnung. Sie muß gleichwohl als eher retrospektiv angesehen werden und verrät eine Nähe zur konservativen Dialogmotette⁵⁵: Die überwiegende Mehrzahl der lateinischen Dialoge italienischer Provenienz besetzt die Rollen, offenbar in der Absicht einer realistischen dramatischen Behandlung, solistisch. Vielleicht nicht zufällig finden sich einige der seltenen Ausnahmen auch unter den etwa 20 lateinischen geistlichen Dialogen des

gung ab, auch *Audite insulae* Daniel Bollius zuzuweisen, denn die *Repraesentatio* ist dem Mainzer Erzbischof als Geburtstagsgabe dediziert, möglicherweise ist also der Dialog für einen vergleichbaren Anlaß verfaßt (vgl. dazu Winterfeld [wie Anm. 42], S. 205).

- 50 Eine Ausnahme bildet der erste Teil mit der Besetzung durch Cantus I und Bassus.
- 51 Das Lauteninstrument tritt allerdings, anders als bei Schütz, ergänzend zum Orgelgeneralbaß hinzu. Vgl. ferner Noske (wie Anm. 17), S. 17 f. und Moser (wie Anm. 42), S. 54 ff.
- 52 Teil 1: Canto solo; Teil 2: Altus und drei Tromboni; Teil 3: Tenor und drei Flauti; Teil 4: Bassus und zwei Violini; Teil 5: Canto solo.
- 53 Auch bei Schütz ist insgesamt eine abwechslungsreiche Belebung von SWV 263-266 und 272-274 durch entsprechende „pastorale“ Klangfarben erreicht; vgl. Kendrick (wie Anm. 18), S. 107, bes. auch Anm. 33. Freilich meidet Schütz in seiner Textkompilation – etwa im Gegensatz zu Opitz und der deutschen Barocklyrik insgesamt – die reichhaltige Einbeziehung bukolischer Elemente. Im Sinne einer klaren Charakterisierung einzelner Szenen verzichtet er sodann konsequent auf eine Mischbesetzung (wie etwa innerhalb der *Symphoniae Sacrae* I in SWV 259, 271, 275 oder 276); stattdessen verleiht er jedem Abschnitt einen eigenen Klangcharakter: Fiffari (Cornettini) in der Eingangsklage der Sponsa, Violinen im anschließenden „Lob der Schönheit“ des Sponsus, Fagotte (Gamben) in der nächtlichen Straßenszene, sodann Posaunen im abschließenden „Finale“.
- 54 Moser (wie Anm. 42, S. 56) irrt, wenn er dem Dialog fünf Streicher zuordnet: Der von ihm für eine angehängte „Jubelsinfonie“ gehaltene Instrumentalsatz ist ein selbständiges Stück und gehört nicht zum Vorgehenden.
- 55 Noske (wie Anm. 17), S. 17.

von 1617-1627 in Venedig wirkenden Alessandro Grandi⁵⁶: Dieser gilt nicht nur als Hauptvertreter des lateinischen Dialogs, sondern auch als wesentlicher Anreger Schützens mit Blick auf die *Symphoniae Sacrae*. In seinem Dialog *Heu mihi, quod ploras* gestaltet Grandi die beiden allegorischen Partien des Sünders und des Trösters so, daß der Sünder solistisch durch den ersten Tenor besetzt ist, während der Tröster im motettischen Satz durch Alt, Tenor II und Baß dargestellt wird⁵⁷. Doch auch im Zusammenhang mit Hoheliedkompositionen ist das Verfahren der mehrstimmigen Belegung der Einzelrolle bisweilen nachweisbar: Lodovico Bellandas 1629 in Venedig erschienener Dialog *Surge, prospera, amica mea* teilt Sponsus und Sponsa – wie Schütz in seiner späteren Fassung – jeweils zwei Stimmen zu⁵⁸.

Einfacher, damit mehr nach Art der italienischen *Dialoghi*, sind die vier oben erwähnten, nur mit Vokalstimmen und Generalbaß besetzten Breslauer Dialoge gestaltet. Diese präsentieren sich entweder in weitgehend klarer dramatischer Rollendisposition (*Filioli mei, diligite alterutrum* bzw. *Adiuvo vos, filiae Jerusalem*⁵⁹) oder, wenn die Textvorlage selbst nur spärliche Dialogelemente bereithält, in frei disponierender Anlage des Bibeltexts mit einander durchdringenden Erzähl- und Dialogpartien. In den letztgenannten Beispielen (*Cum factus esset* bzw. *Ingressus Jesus perambulabat Jericho*⁶⁰) begegnet, wenn auch in modifizierter, viel weniger dramatisch gebundener Form jenes Verfahren der mehrstimmigen Gestaltung einzelner Abschnitte, das auch *Veni, dilecte mi* aufweist. Eine gewisse Realistik zum Geschehen wird meist dadurch angestrebt, daß Stellen, an denen der Testo über mehrere Personen berichtet, entsprechend mehrstimmig dargestellt sind. Die Freiheit einer solchen Dialoggestaltung kann soweit gehen, daß, wie in *Ingressus Jesus*, der – weitgehend bloß narrative – Evangelientext abwechselnd von Altus und Bassus vorgetragen wird; an den inhaltlich, nicht unbedingt dramatisch motivierten „Schnittstellen“ ist der Satz zur vollen Vierstimmigkeit erweitert. Die

56 Darunter befinden sich sechs Hoheliedvertonungen. Vgl. Seelkopf (wie Anm. 25), S. 135 u. S. 140, Anm. 40.

57 Vgl. ebd., S. 136 f. Noch weitere Indizien sprechen für eine konkrete Ausrichtung an Kompositionen Grandis. Die Textdisposition seiner Motette *O quam tu pulchra es* (aus *Il primo libro de motetti*, Venedig 1610, RISM A/I/3, G 3417) könnte eine entsprechende Anlage von SWV 265 angeregt haben: In beiden Fällen wird die Kopfzeile *O quam tu pulchra es* in den weiteren – bei Grandi und Schütz je unterschiedlichen – Textverlauf immer wieder refrainartig eingeschoben. Während es sich bei Grandi allerdings um einen bloßen „Textrefrain“ handelt, stellt Schütz auch musikalische Bezüge her. Abdruck des Grandi-Satzes bei Seelkopf (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 12 f. Siehe Wolfram Steinbeck, *Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den „Symphoniae sacrae“*, in: SJB 9 (1987), S. 22-43. Ein vergleichbarer freier, wie in SWV 273 ebenfalls zu gemeinsamer Freude auffordernder Textzusatz findet sich sodann in Grandis Dialog *Dic mihi, filia Jerusalem* aus *Motetti a una, due et quattro voci*, Venedig 1625 (RISM A/I/3, G 3448); dort wird die ähnlich lautende Schlußwendung „*Exultabimus et laetemur in eum*“ hinzugefügt (vgl. Seelkopf, S. 151). Das Interesse Grandis am Hohelied als Textvorlage scheint nach seinem Weggang von Venedig nach Bergamo (1627) nachgelassen zu haben; vgl. die nach dem Wirkungsort zusammengestellten Werklisten bei Seelkopf, bes. S. 256 ff. Siehe auch Jerome Roche, *Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets*, in: JRMA 113 (1988), S. 274-305.

58 Noske (wie Anm. 17), S. 17. Auch bei Adriano Banchieri lassen sich solche Kombinationen nachweisen; vgl. Seelkopf (wie Anm. 25), S. 137, Anm. 11.

59 Bohn (wie Anm. 43), Mus. ms. 85 und 90. Der Hohelieddialog ist interessant dadurch, daß es innerhalb der mit der Sponsa dialogisierenden Gruppe der „*filiae Jerusalem*“ nochmals zu einem eigenen Wechselgespräch kommt (bei „*Quae est ista*“ etc.).

60 Ebd., Mus. ms. 85 und 88.

bei Schütz konsequent durchgehaltene mehrstimmige Gestaltung der Einzelrolle begegnet dagegen in den Breslauer Dialogen nicht.

Als geradezu exzeptionell und außergewöhnlich muß hingegen die bei Schütz praktizierte Kombination beider Verfahren angesehen werden, also der mehrstimmigen Rollenbesetzung wie auch der Mitwirkung von obligaten Instrumenten: Eben hier liegt der Ertrag des Schützenschen Experimentierens mit der Gattung, das die aktuelle Textanlage des biblischen lateinischen Dialogs mit gleichwohl konservativen Elementen mehrhöriger Gestaltung verbindet.

V

In einer Schlußbemerkung sei die Stellung des Hohelieddialogs SWV 274 innerhalb der sonstigen acht Dialogkompositionen Schützens skizziert⁶¹. Vor dem Hintergrund der bisher vorgeschlagenen Datierungen⁶² wird zunächst deutlich, daß *Veni, dilecte mi* zu Schützens frühesten Dialogkompositionen zählt, vielleicht handelt es sich sogar um das erste Beispiel überhaupt. Bemerkenswert ist sodann, daß die bisher als solche erkannten Beiträge beinahe ausnahmslos⁶³ deutschen Texten folgen⁶⁴; das vorgestellte lateinische Stück nimmt also auch mit Blick auf die Textgrundlage eine Ausnahmestellung ein: Beide Sachverhalte legen die zuvor skizzierte Rezeption des in Italien in Blüte stehenden lateinischen Dialogs plausibel nahe.

Doch auch ältere, von Schütz selbst bereits in Deutschland praktizierte Verfahren sind in *Veni, dilecte mi* nachweisbar: Die im Zusammenhang mit der Personengestaltung bei den italienischen Dialogen als seltene Ausnahme genannte mehrstimmige Anlage jedenfalls hat Schütz schon in ähnlicher Weise eingesetzt. Der berühmte, nur unvollständig erhaltene *Dialogo per la pasqua: Weib, was weinst du?* (SWV 443), der nach jüngsten Überlegungen von Joshua Rifkin etwa aus der Zeit um 1627-1632 stammen dürfte, ist etwa gleichzeitig wie *Veni, dilecte mi* entstanden⁶⁵: Die Christuspartie wird hier durch Alt und Tenor, die Rolle der Maria Magdalena durch zwei Soprane dargestellt. Ohne eine kaum zum Ziel führende Chronologiediskussion zu riskieren, sei darauf verwiesen, daß der Osterdialog in verschiedenen textidentischen Partien eine ähnliche Anlage besitzt wie die *Auferstehungshistorie* von 1623: Schon hier sind die Rollen der Maria Magdalena, des Jünglings im Grabe sowie die Christus-Partie zweistimmig behandelt, gleichwohl mit einer ad-libitum-Einschränkung zugunsten einer instrumentalen Alternativ-

61 Vgl. dazu grundsätzlich Walter Blankenburg, *Die Dialogkompositionen von Heinrich Schütz*, in: HS-WdF, S. 283-298, Krause-Graumnitz (wie Anm. 16), S. 268 ff.

62 Vgl. dazu das Werkverzeichnis bei Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 24-34, Clytus Gottwald, *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: SJB 12 (1990), S. 31-42, bes. S. 37 ff., ferner Walter Blankenburg (wie Anm. 61), S. 285 ff. und SWV passim.

63 Lediglich von *Sei begrüßet Maria* (SWV 333) existiert eine lateinische Zweitfassung: *Ave Maria gratia plena* (SWV 334).

64 Auch der zweifelhafte, von Hans Joachim Moser (*Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel, ²/1954, S. 430 ff.) Schütz zugewiesene Dialog *Ach Herr, du Sohn Davids* (SWV Anh. 2) bedient sich der deutschen Sprache.

65 Joshua Rifkin, *Weib, was weinst du und Veni sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 81-97.

lösung⁶⁶. Im *Dialogo per la pasqua* ist freilich Rede und Gegenrede nicht in der eindeutigen Weise getrennt, wie in dem lateinischen Beispiel: Über weite Strecken handelt es sich um einen „Simultandialog“, was an einige der Breslauer Stücke erinnert. Eher dem lateinischen Modell nahe steht dagegen der später (um 1638?) entstandene, ebenfalls auf einen Hoheliedtext komponierte Dialog *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem* (SWV 339), der die Sponsa-Partie durch vier Soprane, diejenige der „filiae Jerusalem“ durch Alt, Tenor und Baß gestaltet.

Andere, bei *Veni, dilecte mi* beobachtete Gestaltungsprinzipien begegnen in späteren Dialog-Kompositionen wieder. Dazu gehört die Freiheit der besonderen dialogischen Zubereitung des Bibeltextes: Man findet diesen Vorgang sowohl in *Es gingen zweene Menschen hinauf* (SWV 444), wo genau genommen ein Dialog gar nicht stattfindet, sondern die beiden Parteien des „Publicus“ und des „Zöllners“ – wiederum gleichzeitig – mehr reflektierend in Erscheinung treten, als auch in *Mein Sohn, warum hast du uns das getan* (SWV 401), wo mit der Gestalt des Joseph gegenüber dem Bibeltext eine zusätzliche Rolle eingeführt wird; in ähnlicher Weise funktioniert der Dialog *Vater Abraham* (SWV 477), in dem zusätzlich zur biblischen Vorlage mit Lazarus und den Engeln drei weitere Figuren auftreten.

Sodann hat Schütz auch wiederholt von dem – im italienischen Kontext ebenfalls außergewöhnlichen – Einsatz von Instrumenten Gebrauch gemacht. Dabei ist freilich zu differenzieren: Im Dialog *Sei gegrüßet, Maria* (SWV 333) aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II sind die Instrumente – gewissermaßen ebenfalls abstrahiert – bloß in der einleitenden (und zum Schluß nochmals wiederholten) Symphonia sowie, colla parte geführt, im Schlußchor eingesetzt: Das hier angewendete Verfahren erinnert in gewisser Weise an die italienische Dialogpraxis, etwa an das erwähnte Beispiel Giovanni Capellos; bestärkt wird die Vorstellung einer Rückbesinnung auf italienische Verhältnisse gerade an dieser Stelle durch die von Schütz in derselben Sammlung mitgelieferte, musikalisch fast identische lateinische Fassung *Ave Maria gratia plena* (SWV 334). Erst in den späteren Dialogen *Meister, wir wissen* (SWV 414), *Vater Abraham* und *Mein Sohn, warum hast du uns das getan* werden die Instrumente ebenfalls zur klanglich-kontrastierenden Charakterisierung bestimmter Parteien verwendet. Es zeigt sich, daß *Veni, dilecte mi* nicht nur im Vergleich mit den italienischen, sondern auch mit Schützens eigenen Dialogen gerade in der Behandlung der Instrumente eine herausgehobene Stellung einnimmt, dadurch, daß das Prinzip der obligaten Instrumentenführung hier ein erstes Mal in die Dialogkomposition übernommen ist.

Schließlich sind aufgrund der Sonderstellung von *Veni, dilecte mi* auch die Vorstellungen zur praktischen Verwendbarkeit zu überdenken, und so soll eine letzte Bemerkung der möglichen Intention gelten: Schützens lateinischer Hohelieddialog dürfte nicht ohne weiteres liturgisch einsetzbar sein, die sinnliche Liebeslyrik des Hohenlieds wie auch der repräsentativ-weltliche Charakter der Komposition weisen allenfalls auf eine Verwendung als freie Hochzeitsmusik. Damit verschiebt sich aber das von Walter Blankenburg 1972 gezeichnete Bild, wonach Schützens Dialoge im Zuschnitt auf den Evangelientext konzipiert seien und diesen hierdurch gewissermaßen per se eine gottesdienstliche Verwendung zufalle, nicht unerheblich. Zu-

66 Daß Schütz damit offenbar der Praxis Antonio Scandellos verpflichtet ist, daß hier also wiederum italienische Einflüsse greifbar sind, nämlich solche der oberitalienischen Passionsvertonung des mittleren 16. Jahrhunderts, sei nur am Rande vermerkt.

sammen mit dem von Blankenburg ebenfalls nicht berücksichtigten, zuvor knapp erwähnten zweiten Hohelieddialog *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem* bildet der Satz aus den *Symphoniae Sacrae* I sogar ein deutliches Argument gegen eine solchermaßen gottesdienstlich akzentuierte, freilich in das ältere Schütz-Bild sich leicht einfügende Tendenz.

ANHANG

Die Hohelied-Vertonungen der *Symphoniae Sacrae* I in der Reihenfolge des Drucks von 1629.

Text	Rolle	Handlung
SWV 263, prima pars: Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est, vox enim eius dulcis, et facies eius decora. Labia eius lilia stillantia myrrham primam.	[Sponsa]	Liebesklagende Erinnerung.
SWV 264, secunda pars: Adiuvo vos, filiae Hierusalem, si inveneritis dilectum meum, ut nunciatis ei, quia amore languo.	[Sponsa]	Die „filiae Jerusalem“ werden um Hilfe gebeten auf der Suche nach dem Geliebten; Vergehen vor Liebe.
.....		
SWV 265, prima pars: O quam tu pulchra es, amica mea, columba mea, formosa mea, immaculata mea. Oculi tui, oculi columbarum. Capilli tui sicut greges caprarum. Dentes tui sicut greges tonsarum. Sicut vitta coccinea labia tua. Sicut turris David collum tuum. Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli.	[Sponsus]	Preis der Schönheit der Geliebten.
SWV 266, secunda pars: Veni de Libano, veni, amica mea, columba mea, formosa mea, o quam tu pulchra es! Veni, coronaberis. Surge, propera, amica mea, soror mea, sponsa mea, immaculata mea, et veni. O quam tu pulchra es!	[Sponsus]	Ruf nach der Geliebten; Preis der Schönheit.

[Einschub von fünf Sätzen (SWV 267-271), die nicht zum Hohenlied gehören.]

Text	Rolle	Handlung
SWV 272, prima pars: In lectulo per noctes quem diligit anima mea quaesivi, nec respondit mihi. Surgam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram, quem diligit anima mea.	[Sponsa]	Nächtliche Abwesenheit des Geliebten; Suche in der Stadt.
SWV 273, secunda pars: Invenere me custodes civitatis. Paulum cum pertransirem eos inveni, quem diligit anima mea. Tenui nec dimittam illum. Egredimini, filiae Hierusalem, et congratulamini mihi. Cantate dilecto meo cum laetitia, cantate dilecto meo cum iubilo, cantate dilecto meo cum cythara.	[Sponsa]	Nächtliche Begegnung mit den Wächtern; Auffinden des Geliebten; Bekennnis der ewigen Bindung; gemeinsame Freude; Gesang und Saitenspiel.
.....		
SWV 274: Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas pretiosum fructum tuum.	[Sponsa]	„Locus amoenus“; gemeinsames [Hochzeits-] Fest mit Freunden.
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, et messui myrrham meam cum aromatibus meis.	[Sponsus]	
Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas fructum pretiosum tuum.	[Sponsa]	
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, comedi favum meum cum melle meo, cum lacte meo vinum meum bibi.	[Sponsus]	
Comedite, dilecti, et bibite, amici, et inebriamini, carissimi.	[Sponsa, Sponsus]	

Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins

von

WALTER WERBECK

Instrumente hat Johann Hermann Schein auf verschiedene Weise in seine Kompositionen einbezogen. Überblickt man die Reihe seiner gedruckten Werksammlungen – sie wird 1609 durch das *Venuskränzlein* eröffnet und endet 1627, drei Jahre vor Scheins Tod, mit dem *Cantional* –, so läßt sich folgendes festhalten:

Reine Instrumentalmusik gibt es nur in seinen drei frühesten Sammlungen: Acht Stücke am Ende des *Venuskränzleins*¹, eines als Anhang zum *Cymbalum Sionium*². Ausschließlich Instrumentalwerke³ enthält das *Banchetto musicale*⁴. In allen übrigen Opera kommen Instrumente innerhalb von Vokalwerken zum Einsatz. Meistens verlangt Schein aber nur einen Generalbaß. Zusätzliche Instrumente sind in den beiden unter dem Namen *Opella nova* publizierten Sammlungen mit Vokalkonzerten erforderlich, die 1618 und 1626 erschienen⁵. Jedoch beschränkt sich Schein in der Mehrzahl der Konzerte auf eine an den Generalbaß gekoppelte instrumentale Baßstimme⁶. Nur in *Opella nova* II, und auch nur in der Hälfte der Stücke, hat er in größerem Stil obligate Instrumente eingesetzt⁷.

Während also die Komposition reiner Instrumentalmusik ihren Höhepunkt schon 1617 erreicht, in den Ensemblesuiten des *Banchetto musicale*, dominiert die Kombination obligater Vokal- und Instrumentalstimmen erst 1626, in den geistlichen Konzerten aus *Opella nova* II. Komponiert hat Schein Werke mit vokal-instrumentaler Mischbesetzung allerdings auch in den Jahren zuvor. Viele der für *Opella nova* II bestimmten Stücke waren wohl schon 1621 fertig, denn in diesem Jahr kündigt Schein die Veröffentlichung der Sammlung an⁸. Außerdem entstanden wäh-

1 Die Sammlung enthält neben 17 nahezu ausnahmslos fünfstimmig gesetzten weltlichen Liedern vier Intradan und zwei Galliarde (jeweils fünfstimmig) sowie zwei umfangreichere Kanzone, die erste zu fünf, die zweite zu sechs Stimmen. Vgl. die Edition des *Venuskränzleins* in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (im folgenden stets: Schein-NA), Bd. 6 (hrsg. von Marianne und Siegmund Helms), Kassel u. a. 1970.

2 Schein hat das Stück, eine fünfstimmige Kanzone, ausdrücklich als „Corollarium“ (Zugabe) bezeichnet. Ediert wurde das Stück von Arthur Prüfer im ersten Band seiner Schein-Ausgabe (Johann Hermann Schein, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1901) auf den Seiten 60-66, neuerdings auch von Arno Forchert und Claudia Theis in Schein-NA 3.2, S. 209-217.

3 – und zwar 20 vier- bzw. fünfstimmige Ensemblesuiten nebst einer *Intrada* und einer *Padouana* (jeweils vierstimmig) –

4 Vgl. Schein-NA 9.

5 Vgl. Schein-NA 4 (*Opella nova* I) und Schein-NA 5 (*Opella nova* II).

6 Von diesem Prinzip weicht Schein in *Opella nova* I (die Sammlung enthält 30 Konzerte) nur zweimal ab: In Nr. 6 (*O Jesu Christe, Gottes Sohn*) wird der sonst stets vokale Canto I durch eine Violine ersetzt, und in Nr. 13 (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*) hat Schein den Basso instrumento durch einen Alt und Tenor zu einem dreistimmigen instrumentalen Fundament (unter den beiden vokalen Canto-Stimmen) erweitert. Vgl. Schein-NA 4, S. 25-27 und 65-74.

7 Es handelt sich um die Nummern 1, 4, 8-12, 16, 18, 23, 25, 27-29, 31, 32.

8 In der „*Instructio pro Simplicioribus*“ aus dem 1. Teil der *Musica Boscarea* (vgl. das Faks. in Schein-NA 7, S. XII).

rend seiner Leipziger Zeit (seit 1615) zahlreiche Gelegenheitswerke im konzertierenden Stil, die Schein mit Gesangs- und Instrumentalstimmen besetzte⁹. Solche und ähnliche Stücke dürften wohl das „besonder größere Opus“¹⁰ gebildet haben, das Schein nach *Opella nova* II noch publizieren wollte. Leider ist es dazu nicht mehr gekommen.

Generalbaßkonzerte mit Vokal- und Instrumentalstimmen bilden also in Scheins Werk einen besonderen Schwerpunkt – viel eher jedenfalls als seine reinen Instrumentalstücke. Es sind Stücke im konzertierenden Stil, an denen er etwa 15 Jahre lang und damit die meiste Zeit seines Komponistenlebens immer wieder gearbeitet hat. Ob er allerdings in solchen Stücken das Ziel seiner kompositorischen Anstrengungen gesehen hat, ist damit noch nicht gesagt. Das *Israelsbrünnlein* z. B. und die *Diletti pastorali* zeigen, daß die Produktion von motettischen bzw. madrigalischen Werken ohne obligate Instrumente keineswegs ein überwundenes Stadium in Scheins musikalischer Arbeit war. Das Concerto mit gemischter Besetzung bedeutete ihm nur eine von verschiedenen Möglichkeiten, in der „italienischen Manier“, die Schein in den Titeln seiner Werke immer wieder erwähnt¹¹, weltliche oder geistliche Texte zu vertonen. Aber das Concerto war die einzige Gattung, in der für ihn in seinen Jahren als Leipziger Thomaskantor der vermehrte Gebrauch von Instrumenten überhaupt in Frage kam.

Zunächst einige Bemerkungen zu den Instrumentalwerken der frühen Sammlungen¹². Zwei Gattungen lassen sich unterscheiden: Auf der einen Seite zahlreiche kürzere Stücke, überwiegend Ensembledänze und einige Intradan, auf der anderen Seite drei großangelegte Kanzonen. Tänze wie Intradan zeichnen sich durch eine diastematisch und rhythmisch profilierte Melodik in der Oberstimme aus, gestützt auf klar gegliederte Klangprogressionen. Geschrieben hat Schein die Stücke zu meist in einem aufgelockerten Kantionalsatz, die einzelnen Stimmen sind also rhythmisch gleichwertig. Selten begegnen andere Organisationen: beispielsweise die Begleitung einer langmensurierten Oberstimme durch einen bewegten Unterstimmensatz¹³ oder, umgekehrt, die Plazierung rascher Oberstimmen über einem ruhigeren Baßfundament¹⁴. Typische Instrumentalisten wie extreme Randlagen, rasche Figurationen, Repetitionen oder Sprünge fehlen. Und die Stimmenbezeich-

9 Eine Edition sämtlicher Gelegenheitswerke im Rahmen von Schein-NA wird von Claudia Theis vorbereitet. Für ihre Bereitschaft, mir ihre Sparten zur Einsicht zur Verfügung zu stellen, bin ich ihr zu großem Dank verpflichtet.

10 In der Vorrede von *Opella nova* II berichtet Schein, er habe für die Sammlung „nur etliche/ jedoch feine anmutige Concertlein, mit wenigen als 3. 4. 5 vnd 6. Stimmen (...) eligirt, [...] den Rest aber in ein besonder grösseres Opus [...] gesparet“ (zit. nach dem Faks. in Schein-NA 5, S. XI).

11 Vgl. etwa *Opella nova* I („jetzo gebräuchliche Italienische Invention“, ebenso *Opella nova* II, sodann *Musica Boscarea* I („Auff Italian-Villanellische/ Invention“) oder *Fontana d'Israel* („auf eine sonderbar Anmutige Italian Madrigalische Manier“).

12 Vgl. hierzu insgesamt Arthur Prüfer, *Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1908, S. 63-94: „Schein's Stellung zur Instrumentalmusik“, außerdem Irmgard Hueck, *Die künstlerische Entwicklung Johann Hermann Scheins, dargestellt an seinen geistlichen Werken*, Diss. phil. Freiburg/Br. 1943 (masch.), S. 192-195.

13 Vgl. etwa T. 14-18 der *Padouana* der 11. Suite (Schein-NA 9, S. 78).

14 Ebd., S. 82 (*Allemande* derselben Suite, T. 9-11). Zu diesem typisch instrumentalen, „musikalisch-architektonisch bestimmten“ Satz vgl. Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegrenzung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 132.

nungen sind neutral (Cantus, Altus etc.); die Besetzung der Stücke hat Schein freigestellt. Damit ähneln die Tanzstücke wie die Intradan in vielem den Vokalkompositionen des *Venuskränzleins*; von textlosen und textierten Stücken derselben Gattung zu sprechen, wäre kaum übertrieben.

Erweist sich Schein mit diesen Werken als ein Komponist, der einen vollstimmigen, eher homophonen und oberstimmenbetonten Satz zu schreiben vermag, so demonstriert er in den Instrumentalkanzonen wie in den Motetten des *Cymbalum* seine Beherrschung des polyphonen motettischen wie des homophonen mehrchörig-konzertierenden Satzes. Auch hier gibt es deutliche Parallelen zwischen Vokal- und Instrumentalwerken. Doch sind auch Unterschiede zu verzeichnen. Vor allem in den thematisch gebundenen, polyphonen Teilen der Kanzonen dominieren ausgesprochen instrumentale Figurationen. Außerdem hat Schein die Form zweier Stücke¹⁵ durch den regelmäßigen Wechsel von geradtaktig-polyphonen Teilen mit immer gleichem Soggetto und homophonen Abschnitten im Tripeltakt geregelt: eine Organisation, die in dieser Strenge in den Motetten fehlt. Auffällig ist endlich, daß in den Kanzonen neben das herkömmliche mehrchörige Concerto auch schon das solistische tritt, bei dem zwei konzertierende Oberstimmen durch ein Klangfundament der Unterstimmen gestützt werden¹⁶.

In den drei ersten Werksammlungen Scheins sind, so zeigt sich, die Instrumentalwerke in vieler Hinsicht eng mit den Vokalwerken verflochten: die Tänze und Intradan mit den weltlichen Liedern ebenso wie die Kanzonen mit den Motetten. Schein erarbeitet sich in Instrumental- wie Vokalkompositionen wechselnde Schreibweisen: den homophonen, melodisch, klanglich und rhythmisch ausgezeichneten Oberstimmensatz, den motettischen Satz im strengen Kontrapunkt und den Concerto-Satz mit groß und gering besetzten Chören. Zumindest in den Kanzonen aber beweist er sein Vermögen, den wechselnden Satztypen auch ein spezifisch instrumentales Profil zu geben. Von diesem Stand des Komponierens war der Weg zum generalbaßgestützten Concerto in wechselnder Stärke und zur Kombination von vokalen und instrumentalen Besetzungen und Schreibweisen nicht weit.

Im weiteren beschäftigen wir uns ausschließlich mit der Funktion der Instrumente in Scheins geistlichen Konzerten. Den Schwerpunkt bilden diejenigen 16 Stücke aus *Opella nova* II, in denen neben den Vokalstimmen zwei bis sechs obligate Instrumente zum Einsatz kommen. Aber auch auf die Verhältnisse in den Gelegenheitswerken werden wir zu sprechen kommen. Schein bezeichnet die für die einzelnen Stimmlagen gewünschten Instrumente meistens genau. Es lassen sich daher nicht nur Angaben über das von ihm bevorzugte Instrumentarium machen, man kann auch prüfen, ob und in welchem Maße er sich einer instrumentengerechten Schreibweise befleißigt hat. Untersuchen möchte ich aber vor allem die Rolle der Instrumentalstimmen im Zusammenspiel mit den Vokalstimmen, ihre jeweilige Bedeutung im musikalischen Satz und, damit unmittelbar verknüpft, ihre Funktion für die musikalische Darstellung des jeweiligen Textes.

Zunächst einige Angaben zu Scheins Besetzungspraxis und der äußerlichen Physiognomie der Instrumentalstimmen. Trotz einer Vielzahl herangezogener Instrumente läßt Schein bei der Besetzung der einzelnen Stimmlagen bestimmte Vor-

15 Die *Canzon* Nr. 24 des *Venuskränzleins* und das Schlußstück des *Cymbalum*.

16 Vgl. etwa T. 107 ff. aus der Kanzone des *Cymbalums*.

lieben erkennen. Darauf hat schon Irmgard Hueck aufmerksam gemacht¹⁷. Für violingeschlüsselte Diskantstimmen hat Schein meist die Violine, für soprangeschüsselte eine Traversflöte vorgeschrieben, aber auch Zinken sind, wenngleich seltener, in beiden Lagen denkbar. Mittelstimmen im Alt- und Tenorschlüssel sind zumeist mit Posaunen besetzt, während im Baß neben dem überwiegend gebrauchten Fagott und der Posaune auch der Violone zum Einsatz kommen kann.

Da in der Regel für jede Stimme nur ein Instrument verlangt wird – lediglich im Baß sind Alternativbesetzungen die Regel –, kommt es oft zur Mischung von Bläsern und Streichern. Damit folgt Schein einem Trend, der sich, wie Arno Forchert gezeigt hat, schon im Spätwerk von Michael Praetorius abzeichnet¹⁸. Nur in zwei Stücken setzt Schein Ensembles ein, deren Instrumente jeweils nur einer Familie entstammen¹⁹.

Zwar legt Schein die Besetzungen in *Opella nova* II genau fest. Aber nur selten hat er Ambitus oder Figurationen der Stimmen auf ein bestimmtes Instrument zugeschnitten²⁰. Im allgemeinen fügen sich alle Instrumentalstimmen zu einem homogenen Satz zusammen²¹. So gemischt Schein die Stimmen eines instrumentalen Ensembles gerne besetzt hat, so einheitlich hat er sie komponiert.

Auch gravierende Differenzen zwischen der Komposition von Instrumental- und Vokalstimmen sind selten zu erkennen²²; die von Irmgard Hueck beobachtete Kurzgliedrigkeit der Instrumentalthemen ist auch in vokalen Soggetti nicht ausgeschlossen²³. Zwar schreibt Schein gelegentlich den typischen Instrumentalsatz mit

17 Hueck (wie Anm. 12), S. 198 f. Vgl. auch die Übersicht des Verfassers im Vorwort zu Schein-NA 5, S. IX.

18 Vgl. Forchert (wie Anm. 14), S. 184 f.

19 Nr. 11 (*Maria, begrüßet seist du, Holdselige*) ist mit vier Posaunen (und zwei Vokalstimmen in Diskant- und Tenorlage) besetzt, und in Nr. 12 (*Hosianna dem Sohne David*) hat Schein neben drei Gesangsstimmen (Canto I und II, Basso I) drei Bombardonstimmen vorgeschrieben.

20 Ausnahmen wie beispielsweise die bis zum dreigestrichenen c reichende Violine in Nr. 23 oder der Trombone grosso in Nr. 11, der bis zum Kontra-A hinabgeführt wird, bestätigen die Regel. In seltenen Fällen kommt es bei Instrumenten in gleicher Lage zu signifikanten Ambitusabweichungen, weil die betreffenden Töne hier nicht bzw. nur hier spielbar waren. So erklärt sich wohl, um ein Beispiel zu nennen, die außergewöhnliche Führung des Basses in Nr. 10 bis hinauf zum d' nur durch die Besetzung mit einer Baßgambe, während für den Baßpommer in Nr. 12 bereits eine Quarte tiefer, beim kleinen a, Schluß ist. An der Gleichartigkeit beider Baßstimmen ändert sich dadurch nichts.

21 Das gilt selbst für die Instrumentenbesetzung in Nr. 28 (*Nun ist das Heil*). Hier verlangt Schein zwar – singular in *Opella nova* II – zum Text „und sie haben ihn überwunden“ eine solistische Trompetenfanfare, und auch sonst wird die Trompete in diesem Stück außerordentlich formelhaft eingesetzt. Doch passen sich die übrigen Instrumente – ein Zink und drei Posaunen – dem Duktus der Trompetenstimme derart an, daß man auch in diesem Falle von einem durchaus geschlossenen Instrumentalchor sprechen muß.

22 Im Vergleich mit den Vokalstimmen sind die Ambitus der Instrumentalstimmen meistens etwas größer, Pausen seltener, manchmal Lagen extremer.

23 Huecks Bemerkung (wie Anm. 12, S. 169), Schein habe die Instrumentalmotive im Gegensatz zu denen der Sänger „unvokal, nicht nach Maßgabe des Textes erfunden“ trifft den Sachverhalt nur partiell. Denn tatsächlich könnte man in *Opella nova* II, wie noch gezeigt werden soll, auch zahllose vokale Soggetti als „unvokal“ bezeichnen, weil ihnen die figürliche Plastizität und Prägnanz fehlt, wie sie etwa bei Schütz begegnet. Schon von daher wird deutlich, daß hier „unvokale“ Instrumentalstimmen von „vokalen“ Gesangsstimmen kaum zu trennen sind.

ruhigen Unterstimmen und bewegteren Oberstimmen²⁴. Aber dieser Satztyp begegnet genauso in seinen gering besetzten Vokalkonzerten. Umgekehrt beginnen Einleitungssinfonien nicht selten mit einem vokalen, motettischen Satz, in dem alle Stimmen gleichberechtigt sind²⁵. Selbst Verzierungen, an denen Schein durchaus nicht spart, verteilen sich ohne signifikante Unterschiede auf Instrumental- wie Vokalstimmen.

Ungeachtet solcher äußeren Übereinstimmungen hat Schein in *Opella nova II* das Verhältnis zwischen instrumentaler und vokaler Ausführung in aller Regel präzise festgelegt. Solistische instrumentale und vokale Partien sind deutlich als solche bezeichnet, für Instrumente vorgesehene Stimmen oder Abschnitte sind nicht textiert²⁶. Zusammengefaßt werden Sänger und Instrumente nur in den Capell-Chören, die Schein häufiger verlangt. Dabei handelt es sich nicht um fakultative Ensembles, sondern um obligate Bestandteile der Komposition, die sich mit den Favoritstimmen abwechseln, aber auch zusammen mit ihnen ein von Schein als „Ripieno“ bezeichnetes Tutti bilden können²⁷. Anders als in den Favorito- bzw. Concerto-Abschnitten verzichtet Schein in den Capellae oder Ripieni auf eine eigenständige Behandlung der Instrumente. Sie dienen hier allein zur klanglichen Verstärkung der Gesangsstimmen.

Von den vokal-instrumentalen Konzerten in *Opella nova II* unterscheiden sich die vergleichbaren Gelegenheitswerke Scheins erstens durch ihre durchweg größere Besetzung, die im *Te Deum* von 1618 bis zu sechs Chören zu je vier Stimmen reicht. Ein zweiter, noch wichtigerer Unterschied liegt in den fakultativen Aufführungsweisen der meisten Stücke. Wie Schütz in den *Psalmen Davids* oder Praetorius in der *Polyhymnia Caduceatrix* hat Schein die Konzerte für unterschiedliche Besetzungen eingerichtet²⁸. Das hat zur Folge, daß außer in Sinfoniae, die gelegentlich vorkommen, alle Stimmen immer textiert sind, auch diejenigen, für die Schein eine genaue Instrumentalbesetzung angibt. Obligate Instrumente sind damit entbehr-

24 Vgl. dazu oben Anm. 14.

25 Vgl. insbesondere die Anfänge von Nr. 12, 16 und 28.

26 Solistisches Colla-parte-Spiel der Instrumente ist demnach ausgeschlossen – mit einer Ausnahme: Am Schluß von Nr. 23 (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*) wird für den letzten textierten Abschnitt der Oberstimme mit der Schlußzeile des Cantus firmus ausdrücklich „Voce è Violin“ verlangt.

27 Solche Ripieno-Partien kommen häufiger in einigen Gelegenheitskonzerten vor. In *Opella nova II* findet sich die Vorschrift „Rip.[ieno]“ nur am Schluß der Generalbaßstimme von Nr. 28, wo Schein die solistische Altpartie mit dem Capellchor zusammenführt.

28 Eine Übersicht nur über die Besetzungen der gedruckten Gelegenheitswerke ergibt folgendes Bild:

Titel	Besetzung
<i>Der Herr behüte dich</i> (1617)	„à 7“
<i>Te Deum</i> (1618)	„in 4 Chor und 2 Capellen“ (maximal 24 Stimmen)
<i>Beati omnes, qui timent Dominum</i> (1620)	2 Chöre zu je 4 Stimmen
<i>Alleluja. Lobet den Herrn</i> (1620)	„Mit 8. 16. oder 24. Stimmen“
<i>Der Herr ist mein Hirt</i> (1625)	„à 3. 11. 18. e 22. Voci“
<i>Zion spricht</i> (1629)	9 oder 14 Stimmen

lich, werden allenfalls für die Sinfoniae gebraucht. Scheins Gelegenheitskonzerte sind also, um mit Werner Breig zu sprechen, „aus vokalem Denken konzipiert“²⁹. In *Opella nova* II hingegen, zumindest in einigen Konzerten der Sammlung, hat Schein obligate Instrumente zu wesentlichen Bestandteilen der Komposition gemacht und ihnen größere eigenständige Aufgaben gegeben.

Zunächst jedoch ein kurzer Blick auf die Texte der Stücke. Den in Frage kommenden Konzerten liegen fast ausnahmslos deutsche Spruch- und Psalmtexte zugrunde, Vorlagen also, die dem Komponisten bei der Wahl der Mittel freie Hand ließen. *Opella nova* II enthält außerdem noch Bearbeitungen protestantischer Choräle³⁰ sowie freie Vertonungen zeitgenössischer Dichtung und lateinischer Textvorlagen³¹. Die meisten dieser Stücke hat Schein für die schmale Besetzung geschrieben, die schon in *Opella nova* I dominiert: zwei oder drei meist konzertierende Vokalstimmen mit Basso instrumento und Generalbaß. Für die Choralstücke ließe sich das damit erklären, daß hier ein Restbestand in die jüngere Sammlung aufgenommen wurde, der in der älteren keinen Platz mehr gefunden hatte. Von daher ist es wohl kaum ein Zufall, daß Schein gerade den Pfingstchoral „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“³², den er in *Opella nova* I schon zur Grundlage eines Konzerts gemacht hatte (die einzige Parallelbearbeitung der beiden Sammlungen), jetzt ganz anders komponiert, nämlich als großbesetztes Konzert für sechs Instrumente, deren Oberstimme mit einem vokalen Diskant alterniert³³.

Daß Schein auch die lateinischen Prosatexte ohne Instrumente vertonte (Basso instrumento und Generalbaß natürlich ausgenommen), ist vermutlich mit ihrer in *Opella nova* II ungewöhnlich üppigen Ausstattung mit expressiver Melodik, farbiger Harmonik und ausgreifenden Koloraturen zu erklären³⁴. Eine Heranziehung auch noch von Instrumenten hielt Schein angesichts dieser Pracht offenbar für nicht mehr notwendig. In den Konzerten über deutsche Bibelprosa und Psalmen hingegen hat er die melodischen und harmonischen Mittel der lateinischen Stücke weitgehend ausgespart und dafür mit den Instrumenten eine neue, dort fehlende Farbe ins Spiel gebracht.

Es gibt im wesentlichen drei Aufgaben, die die obligaten Instrumente in *Opella nova* II erfüllen: Sie leiten ein, sie gliedern und, so könnte man zunächst verallgemeinernd sagen, sie begleiten³⁵.

Betrachten wir zunächst die beiden ersten Funktionen. 13 der 16 Stücke mit obligaten Instrumenten in *Opella nova* II werden durch instrumentale Vorspiele eröff-

29 Vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 3 (1981), S. 24-38, hier S. 33.

30 Nr. 2, 3, 5, 13-17, 23, 24, 30.

31 Nr. 6, 7, 19-22, 26.

32 Vgl. Schein-NA 4, Nr. 9, S. 40-49.

33 Vgl. zu diesem Stück auch Hueck (wie Anm. 12), S. 157 f.

34 Hierzu wiederum Hueck, S. 178-181, aber auch – zum italienischen „Ton“ dieser Stücke – Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft 1), S. 126 f.

35 Ganz ähnlich hat Werner Braun (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 211) für Schütz' *Symphoniae Sacrae* I (1629) „drei Formen der Annäherung vokalinstrumental“ unterschieden: „die instrumentale Vorausnahme, das instrumentale Nachspiel und die instrumentale Beteiligung“.

net. In sieben Stücken³⁶ spielen die Instrumente weiter, wenn die Vokalstimmen einsetzen. Ihre Funktion geht also nahtlos von der einer Eröffnung in die einer Art Begleitung über.

Die übrigen sechs Stücke hingegen beginnen mit instrumentalen Einleitungen, die Schein als *Sinfoniae* bezeichnet hat³⁷. Sie enden mit dem Einsatz der Vokalstimmen, die meistens nur vom Generalbaß begleitet werden. Der abrupte Besetzungs- und Klangwechsel am Schluß der *Sinfoniae* prägt aber nicht nur den Beginn dieser Konzerte, er ist für ihren gesamten Verlauf charakteristisch. Die Formen aller Stücke gründen wesentlich auf Kontrasten: zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten, vor allem aber zwischen solistisch besetzten vokalen Concerto- bzw. Favorito-Abschnitten und instrumentalen *Sinfoniae*.

Allerdings werden die Instrumente von Schein nicht bloß als klanglich neutrale Kontraste eingesetzt, die mit dem, was die Sänger vortragen, kaum etwas zu tun haben. In einigen Stücken hat der Komponist *Sinfoniae* und Vokalstimmen miteinander verbunden: auf motivischer Ebene, aber auch dadurch, daß die *Sinfoniae* dem Text des jeweiligen Stückes angepaßt sind.

In Nr. 11 zum Beispiel, dem Verkündigungsdialog zwischen Engel und Maria³⁸, hat Schein drei *Sinfoniae* komponiert: Eine erklingt zu Beginn, die beiden weiteren bilden Intermezzi zwischen den einzelnen Dialogteilen. Am Schluß kommt auch eine Capella zum Einsatz. Die *Sinfoniae* sind zwar thematisch unabhängig von den Vokalabschnitten. Aber ihre Besetzung nur mit Posaunen in tiefer Lage ist dennoch ganz auf das Stück zugeschnitten. Mit der feierlichen Stimmung, die die Sinfonien evozieren, gelingt Schein ein musikalisches Äquivalent für das Wunderbare, das der Engel verkündet, und dem Maria fassungslos gegenüber steht.

In ähnlicher Weise preisen in Nr. 28 (*Nun ist das Heil*) die beiden Sinfonien – eine vor, eine zwischen dem Vokalsolo – durch ihren von der Trompetenoberstimme beherrschten Klang den Sieg des Himmels über die Hölle, von dem der Offenbarungstext handelt. Welche Bedeutung der symbolträchtigen Siegesmusik der Instrumente hier zuwächst, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß Schein in der abschließenden Capella die Motive der zweiten Sinfonia noch einmal aufgreift.

Die hier vorgestellten Möglichkeiten einer Verknüpfung von vokalen und instrumentalen Teilen durch den Text und seinen Inhalt bzw. durch gemeinsame Stimmung ergänzt Schein in Nr. 12 (*Hosianna dem Sohne David*) durch thematische Beziehungen zwischen den gesungenen und gespielten Soloteilen. Zugleich komponiert er einen Tutti-Soli-Gegensatz, denn die Soloabschnitte wechseln sich regelmäßig mit einem Capellaritornell ab. Außerdem strukturiert Schein die Musik durch einen immer rascheren Wechsel von Solosängern und Solospielern, die zuletzt zu einem homogenen Verband verschmelzen.

36 Nr. 1, 4, 8, 10, 16, 23, 27.

37 Es handelt sich um die Nummern 9, 11, 12, 18, 25 (hier fehlt im Generalbaß die Bezeichnung „Sinfonia“) und 28.

38 Schein-NA 5, S. 95-106. Vgl. zu diesem Stück auch Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 150-152, Hueck (wie Anm. 12), S. 183-185, und neuerdings Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (= Kirchenmusikalische Studien 2), S. 28-30.

Hier kommen also die verschiedensten Mittel des vokal-instrumentalen Concertos zusammen. Die Basis bilden drei Chöre: zwei jeweils dreistimmige Soloensembles, eines mit Instrumenten (drei Pommern), eines mit Sängern (Canto I, II, Basso I) besetzt, sowie ein aus allen Mitwirkenden bestehendes, im Idealfall durch einen Vokalchor verstärktes sechsstimmiges Tutti. Der Wechsel dieser Gruppen mit ihren unterschiedlichen Klangfarben, Klangstärken, Registern und Satzstrukturen bildet eine erste Ebene des Konzertierens. Als eine zweite Ebene anzusehen ist das Konzertieren im Kleinen, innerhalb der Soloensembles, wobei beide Chöre teils mit eigener Musik bedacht werden, teils thematisch und satztechnisch miteinander verknüpft sind³⁹. Eine dritte Ebene des Stückes schließlich entsteht durch die allmähliche Verringerung des zeitlichen Abstands der beiden Solochöre bis zu ihrem simultanen Erklängen. Damit ergänzt Schein das formale Prinzip des Alternierens, das den beiden ersten Ebenen zugrunde liegt, durch das der Entwicklung.

Es überrascht, daß Schein in *Opella nova* II die Idee eines derart umfassenden Konzertierens nur in diesem einzigen Stück realisiert hat⁴⁰. Zwei andere Kompositionen, Nr. 9 und 25, weisen allerdings vergleichbare Anlagen auf. Nur der Tutti-Solo-Gegensatz fehlt, da Schein die Capella ausspart. Beide Stücke beginnen mit dem Wechsel zwischen instrumentalen Solisten (zwei Oberstimmen und Baß) und einem vokalen Solobaß bzw. -tenor, und in beiden weicht das Alternieren der Soli ihrer wachsenden Integration. Welche Aufgaben fallen dabei den Instrumenten zu? Betrachten wir dazu näher Nr. 25, *Gehet hin in alle Welt*⁴¹. Das Stück ist mit einem vokalen Tenor und zwei Violinen besetzt, hinzu kommen, wie stets, Instrumental- baß und Basso continuo.

Während der ersten Vokalabschnitte (zum Text: „Gehet hin in alle Welt, lehret alle Heiden, und täufet sie“) schweigen die Violinen nahezu völlig. Allenfalls überbrücken sie, meist kadenzierend, kürzere Zäsuren im Gesangspart. Erst von T. 24 an treten Spieler und Sänger zusammen. Gleichberechtigt sind sie aber nicht. Die Gesangsstimme dominiert; ihr folgt der Generalbaß zunächst im Quint-, dann im Oktavkanon, und auch die Führung der Violinen ist eng an die Melodik des Sängers angelehnt. Der Kanon zwischen Sänger und Generalbaß erhält auf diese Weise ein schärferes Profil, partiell nimmt er die Gestalt eines zweichörigen Konzertes an (T. 26 f., 29 f.). Gleiches geschieht im nächsten Vokalabschnitt, nur alternieren hier sämtliche Instrumente mit dem Solisten (T. 34 ff.). Erst zur Kadenz finden sich alle wieder zusammen.

Die enge Bindung der Oberstimmen an Sänger und Basso continuo, wie sie hier zu beobachten ist, bleibt nicht durchweg erhalten. Gegen Ende des Stückes, wenn die ruhigen Halben des Sängers bereits den Schluß ankündigen (T. 48 ff.), konzertieren die Violinen mit kurzen raschen Achtelmotiven. Hier sind die Instrumente nicht der Gesangsstimme nachgeordnet, sondern umgekehrt fügt diese sich in einen instrumentalen Satz ein, in dem die raschen Oberstimmen über ruhigen Unterstimmen den Ton angeben.

39 Schein-NA 5, S. 107-120. Vgl. insbesondere die Korrespondenzen zwischen T. 7 ff. (Sänger) und T. 25 ff. (Instrumente).

40 Unter den Gelegenheitskompositionen sind zumindest *Zion spricht* und das handschriftlich überlieferte Concerto *Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten* ähnlich gestaltet.

41 Schein-NA 5, S. 225-231.

Die Aufgaben, die die Instrumente in diesem Stück wahrnehmen – Ausfüllung von vokalen Zäsuren, klangliche Verstärkung der Stimmen des Sängers und des Generalbasses durch Anpassung an deren Strukturen, Herstellung eines diskantbetonten Satzes, in dem die Vokalstimme an Bedeutung zurücktritt –, diese Aufgaben erfüllen sie in gleicher oder ähnlicher Art auch in der letzten noch zu behandelnden Gruppe von Kompositionen aus *Opella nova* II. Gemeint sind diejenigen Konzerte, in denen die Instrumente, wie oben generalisierend formuliert wurde, als „Begleitung“ fungieren. Offenbar wollte Schein nicht nur zeigen, daß er die vielfältigen Möglichkeiten des Gruppenwechsels kannte und effektiv einzusetzen wußte: eine Technik, mit der er sich auf einem Terrain bewegte, das schon von Praetorius und Schütz in Deutschland erschlossen worden war. Um zu demonstrieren, daß er auch eigene Wege einschlagen konnte, hat Schein in seine Sammlung Stücke aufgenommen, die weitaus eigenwilliger komponiert sind. Kontraste durch Gruppenwechsel fehlen hier gänzlich; Instrumente, aber auch Singstimmen sind von Anfang bis Ende im Einsatz. Besetzt hat Schein diese Kompositionen fast ausnahmslos mit nur einer Vokalstimme in tieferer Lage (Tenor oder Baß) sowie mit ein bis drei instrumentalen Oberstimmen (und natürlich Instrumentalbaß und Basso continuo).

Konzerte für nur eine einzige Solostimme und Generalbaß, wie es sie schon in Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* gibt (die Schein kannte⁴²), und wie sie später Schütz im ersten Teil seiner *Kleinen Geistlichen Konzerte* vorlegen sollte, hat Schein offensichtlich nicht sonderlich geschätzt. Zwar finden sich in *Opella nova* II ebenso wie manchmal in Gelegenheitswerken Abschnitte mit solcher Besetzung⁴³. Wenn Schein aber ein ganzes Concerto für nur eine Vokalstimme schreibt – und das ist nur in *Opella nova* II häufiger der Fall –, dann sind dem Sänger stets obligate Instrumente hinzugefügt.

Mit der Besetzung dieser Stücke nimmt Schein unter seinen deutschen Zeitgenossen offenbar eine Sonderstellung ein. Schütz z. B. hat diesen Typus so gut wie gar nicht gepflegt: In seinem Psalmkonzert *Siehe, wie fein und lieblich ist es* (SWV 48) gibt es zwar einen über weite Strecken durchlaufenden Instrumentalchor – ein „instrumentales Band“, wie Breig schrieb⁴⁴ –, aber erstens sind die Instrumente keineswegs ununterbrochen im Einsatz, und zweitens steht ihnen nicht nur eine Gesangsstimme, wie bei Schein, sondern ein fünfstimmiger Vokalchor gegenüber. Praetorius hat in einigen Konzerten der *Polyhymnia Caduceatrix* zumindest einzelne Abschnitte mit einem Vokalsolisten und durchgehendem vierstimmigen Instrumentenensemble, der von ihm sogenannten „Capella fidicina“ besetzt; sie sollte, so seine Begründung, die Ohren angesichts des „gar zu bloß[en]“ Gesangs „etwas mehr füllen“⁴⁵. In Scheins Stücken kann schon angesichts der wechselnden Anzahl der Instrumente von einer schematisch ergänzten Capella fidicina keine Rede sein.

42 Das geht aus dem „Ad Musicophilum“ gerichteten Hinweis in *Opella nova* I hervor, in dem Schein für die Ausführung des Generalbasses auf „Ludovici Viadanae Concerten“ verweist (vgl. das Faks. in Schein-NA 4, S. XI).

43 Zu nennen sind aus *Opella nova* II vor allem die Dialogpartien von Nr. 11.

44 Breig (wie Anm. 29), S. 33.

45 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1978 (= DM I/15), S. 136 (recte 116). Vgl. hierzu auch Forchert (wie Anm. 14), S. 179 ff.

Doch dienen auch bei ihm die Instrumente ohne Zweifel der klanglichen Bereicherung. Außerdem garantieren sie – wiederum wie bei Praetorius – durch ihre nahezu ständige Präsenz zusammen mit dem Generalbaß musikalische Kontinuität. Diese Aufgabe ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil die Instrumente auf Grund ihres fast pausenlosen Einsatzes über den Status einer bloßen Begleitung hinauswachsen können. Die Gesangsstimme ist nämlich keineswegs ständig präsent. Im Gegensatz zu den Instrumentenpartien hat Schein sie durch ausgeprägte Zäsuren gegliedert, die durch Kadenzen und Pausen entstehen und schon deshalb häufig auftreten, weil Schein die einzelnen Soggetti des Sängers in der Regel mehrfach teils wörtlich, teils sequenziert wiederholt.

Bleiben wir noch einen Moment bei der Gestaltung der Gesangsstimme. Betrachtet man sie näher, so fallen nicht nur die ständigen Kadenzen auf, mit denen Schein selbst schwächere Zäsuren des Textes bedenkt. Er hat vor allem eine unübersehbare Vorliebe für bestimmte diastematische und rhythmische Wendungen des Sängers. Zu Scheins Favoriten zählt ein absteigendes Modell (zwei oder drei Ganze lang), das in eine stärkere oder schwächere Kadenz mündet und nicht selten durch eine Koloratur geschmückt ist⁴⁶.

Beispiel 1: *Opella nova* II, Nr. 1, T. 10f.

Ein weiteres häufiges Modell sind rhythmisch variable Tonrepetitionen, mit denen längere Textpassagen deklamiert werden können.

Beispiel 2: *Opella nova* II, Nr. 27, T. 65f.

Dagegen werden kurze, rhythmisch eher uniforme Motive, wie sie in Scheins Choralkonzerten dominieren, nur spärlich verwendet. Und mit der Anzahl der konzertierenden Motive geht auch die Dominanz des konzertierenden Stils zurück.

In der Bevorzugung modellhafter, häufig kadenzierender Soggetti für die Vokalstimme liegt zwar ein einheitsstiftendes Moment. Aber ebenso nah ist die Gefahr einer gewissen Monotonie, und außerdem fördern häufig wiederkehrende Gesangsformeln nicht gerade eine adäquate Ausdeutung des Textes⁴⁷. Von der bildhaften Tonsprache Schützens sind Scheins Formeln denn auch weit entfernt.

46 Auf solche stereotypen Koloraturformeln bei Schein hat auch schon Hueck (wie Anm. 12, S. 172) hingewiesen.

47 Kadenzierende Formeln nach dem Muster von Beispiel 1, teils mit, teils ohne Koloratur, schreibt

Hier nun kommen auf die Instrumente weitere wichtige Aufgaben hinzu. Schein nutzt sie, um den Tonsatz abwechslungsreich zu gestalten, und er kann sie außerdem heranziehen, wenn es um die Darstellung von Inhalten des Textes geht. Damit haben wir die wesentlichen Funktionen der instrumentalen „Begleitung“ in diesen Stücken beisammen: 1. klangliche Erweiterung, 2. Herstellung musikalischer Kontinuität, 3. Variierung des Tonsatzes angesichts einer eher formelhaften vokalen Melodik, 4. Unterstützung einer angemessenen Darstellung des Textes.

Die beiden letzten Aufgaben sollen im weiteren anhand des Beginns von Nr. 4, *Uns ist ein Kind geboren*⁴⁸ näher erläutert werden. Schein hat das Stück, wie zahlreiche andere, mit einem vokalen Tenor und instrumentalen Oberstimmen – in diesem Falle einer Violine, einer Querflöte und einer Posaune – besetzt (dazu kommen wie stets ein Instrumentalbaß und ein daran weitgehend gekoppelter Generalbaß). Den ersten Textabschnitt der Weissagung des Jesaja trägt der Solotenor in T. 6-8 mit einem ausgedehnten Soggetto vor, dessen zweite Hälfte in der Art der für Schein typischen absteigenden Kadenzwendung mit obligatorischer Koloratur gestaltet ist (Beispiel 3a). Das gleiche Modell wird wenig später, am Ende der Durchführung des ersten Textabschnitts, zweimal wiederholt, allerdings ohne die Koloratur (Beispiel 3b). Die intensivste vokale Kadenz steht also nicht am Ende, sondern am Anfang.

Zwischen den Versionen des Modells erklingt zweimal ein neues Soggetto (Beispiel 3c), kontrastierend ob seiner Kürze, seiner dreizeitigen Mensur, seiner fehlenden Kadenz, aber gleichwohl rhythmisch und diastematisch eng mit dem folgenden Modell – das wie eine neuerliche Wiederholung des kurzen Soggettos beginnt – verbunden.

Beispiel 3: *Opella nova* II, Nr. 4

a) T. 6-8

Uns ist ein Kind ge - bo - ren

b) T. 10-13

uns ist ein Kind ge - bo - ren, uns ist ein Kind ge - bo - ren,

Schein beispielsweise zu folgenden Texten: „Ich erhalte ihn“ (Nr.1, T. 10 f.) „Wohlgefallen hat“ (ebd., T. 23 f.), „uns ist ein Kind geboren“ (Nr. 4, T. 10 f.), „er trug unsere Krankheit“ (Nr. 10, T. 7), „und gebenedeiet“ (Nr. 27, T. 21 f.).

48 Schein-NA 5, S. 26-41.

c) T. 9f.



Die Vokalpartie ist also in diesem ersten Teil des Stückes insgesamt eher einheitlich gehalten; das Kadenzmodell dominiert, wird allerdings jeweils unterschiedlich vorbereitet. Auch klanglich hat Schein keine größeren Gegensätze zugelassen. Die Hauptstufe g wird mit ihrem Finalklang gleich zweimal (T. 8, 11) kadenzierend bestätigt. Erst zuletzt (T. 13) kommt mit der dritten Stufe B eine neue harmonische Farbe ins Spiel.

Neue Akzente bringen die Instrumente. Zwar bleibt die durch die Kadenzen des Sängers vorgegebene Gliederung unangetastet. Aber die einzelnen Abschnitte erhalten unterschiedliche Profile. In der ersten Vokalphrase (T. 6,3-8,2) dienen die Instrumente ausschließlich dem Sänger. Canto II und vor allem Canto I lehnen sich teils imitierend, teils durch Parallelführung an den Verlauf der Gesangsstimme an, der Alt ist Füllstimme, und auch den Baß hat Schein melodisch (durch seine Gegenbewegung) wie rhythmisch auf die Vokalpartie bezogen. Die Unterordnung der Instrumente ist um so bemerkenswerter, als sie in der vorausgehenden Sinfonia⁴⁹ mit ihrem konzertierenden Satz und der klaren Gliederung in drei zweitaktige Abschnitte nach dem Formschema ABB' ein durchaus selbständiges, auch ohne Text klar strukturiertes Ensemble bildeten.

Erst nach der ersten Vokalkadenz (in T. 8,3) löst Schein die Instrumente von ihrer engen Bindung an die Gesangsstimme – nicht so sehr motivisch (beide Parteien bleiben durch eine absteigende Quartfigur miteinander verknüpft) als vielmehr metrisch und harmonisch. Der dreizeitigen Struktur der Vokalstimme in T. 9/10 setzt Schein in den Instrumenten (mit Ausnahme des an die Gesangsstimme angepaßten Alts) metrische, aber auch harmonische Schwerpunkte im Abstand eines halben Taktes entgegen⁵⁰, und außerdem führt er in T. 10 allmählich wieder den konzertierenden Instrumentalsatz ein, der schon die Sinfonia beherrschte und sich zuletzt in T. 11/12, noch vor der abschließenden Kadenz des Sängers, wiederum durchsetzt.

Das differenzierte Vorgehen Scheins hat Konsequenzen für den Textvortrag: für den Nachdruck, der den einzelnen Zeilen – und damit zugleich ihrem Inhalt – vom Komponisten gestattet wird. Je stärker die Instrumente sich dem Sänger unterordnen, desto mehr tritt er mit seinem Text hervor, je selbständiger die Instrumente geführt sind, desto geringere Aufmerksamkeit wird dem Sänger zuteil. In unserem Stück dominieren die Instrumente dann, wenn sie konzertieren: Natürlich in der

49 Die Bezeichnung dieser instrumentalen Einleitung als „Sinfonia“ ist ungewöhnlich. Denn in der Regel enden Sinfoniae, wie oben erläutert wurde, mit dem Einsatz der lediglich generalbaßbegleiteten Vokalstimme.

50 Der zweite Abschnitt der Gesangsstimme beispielsweise, von T. 9,4 bis T. 10,2, beginnt in c und endet in G. Die instrumentalen Diskant- und Baßstimmen hingegen haben ihre Schwerpunkte in T. 9,3 auf F und in T. 10,1 auf G. Der dazwischen liegende c-Klang in 9,4 ist für sie nur ein harmonischer Durchgang – ähnlich wie für die Gesangsstimme der G-Klang in 10,1 lediglich eine Antizipation ihres Schlusses auf G in 10,2 darstellt.

einleitenden Sinfonia⁵¹, in der der Sänger noch schweigt, aber auch am Ende des ersten Abschnitts. Der Vokalpart mit seinem wiederholten Kadenzmodell tritt hier in den Hintergrund. Nur zu Beginn seines Vortrags steht der Sänger im Mittelpunkt des Geschehens. Seine ausgedehnte Phrase an dieser Stelle⁵² ist kein Zufall, und auch die zunächst irritierende Tatsache, daß Schein mit der intensivsten Kadenz den ersten Textabschnitt nicht abschließt, sondern eröffnet, findet so ihre Erklärung. Hier, wo der Gesangsstimme die meiste Aufmerksamkeit zuteil wird, sollen die Instrumente sich ganz nach ihr richten, soll der Sänger, so will es Schein, die zentrale Aussage der Weissagung des Propheten: „Uns ist ein Kind geboren“ ungestört und mit größter Intensität vortragen. Nicht also mittels äußerlicher Instrumentalisten, auch nicht durch ihre bloße Existenz – die ist in diesem Stück nichts besonderes –, sondern nur durch ihr differenziertes satztechnisches Verhältnis zur können die Instrumente zu einer sinnvollen Darstellung des Textinhalts beitragen. Die Gesangsstimme allein wird ihm angesichts ihrer eher formelhaften Gestaltung kaum besonders gerecht, und auch die Figurationen der Instrumente sind eher textneutral gehalten⁵³.

Die hier gezeigten wechselnden Beziehungen zwischen Sänger und Instrumenten sind nur ein kleiner Ausschnitt aus einer Fülle unterschiedlicher Möglichkeiten, das Verhältnis der beiden Partner zu gestalten. Mal dominiert die eine, mal die andere Seite, mal fügen sich beide zu einem homogenen Satz zusammen, und auch wie Sänger und Instrumente innerhalb dieser wechselnden Relationen diastematisch, rhythmisch und satztechnisch aufeinander abgestimmt sind, steht keineswegs fest. Selten nur bilden die Instrumente eigene, vom Text und seinen Wiederholungen unabhängige Strukturen. Meistens respektieren sie den aus der Reihung der vokalen Soggetti entstehenden und durch zahllose Kadenzen gegliederten Verlauf der Stücke, variieren allerdings die häufigen Repetitionen bzw. Sequenzen der Gesangsstimme. Natürlich gibt es auch Abschnitte, in denen Sänger und Instrumente in gewohnter Weise miteinander konzertieren. Aber diese Satztechnik benutzt Schein hier nur als eine unter vielen.

Auch andere Merkmale der Konzerte mit Gruppenwechseln fehlen hier, z. B. Ritornelle, die für größere formale Ordnungen sorgen könnten. Scheins Hauptaugenmerk gilt dem immer neu zu gestaltenden Verhältnis zwischen Sänger und Instrumenten. Die Darstellung des Textes ist nahezu ausnahmslos von dieser Relation abhängig.

Fassen wir zusammen. Nach seinen frühen Instrumentalkompositionen bezieht Schein Instrumente in größerem Stil nur noch in seine Generalbaßkonzerte ein. Dabei interessieren ihn zunächst die klanglichen Qualitäten der Instrumente: Je enger er Sänger und Spieler zusammenführt, desto genauer schreibt er vor, welche Instrumente nötig sind. Von den neutralen Stimmbezeichnungen seiner frühen Instrumentalwerke rückt er ab.

Instrumentalklang ist für Schein primär Ensembleklang. Instrumentale Soli oder Duette, wie sie Schütz in den *Symphoniae Sacrae* nach italienischem Vorbild gerne verwendet, kommen bei Schein zwar vor, sind aber nicht die Regel. Seiner

51 Das gilt insbesondere für die beiden Cantus-Stimmen in T. 3-6.

52 Sie wird schon in T. 3/4 bzw. in T. 5/6 durch die Violinstimme (Canto I) vorbereitet.

53 Vgl. dazu erneut die Hinweise oben in Anm. 23.

Vorliebe für gemischte Ensembles entspricht seine geringe Neigung zu instrumentenspezifischer Idiomatik⁵⁴. Außerdem schreibt Schein Instrumentalstimmen grundsätzlich kaum wesentlich anders als Vokalstimmen.

Der klangliche Aspekt der Instrumente tritt in der Mehrchörigkeit besonders hervor. Vokale Besetzungen werden durch die Mitwirkung von Instrumenten, seien es fakultative oder obligate Chöre, klanglich bereichert⁵⁵. Hier folgt Schein den Beispielen von Praetorius und Schütz. Daß er sich im übrigen, wenn die geeigneten Anlässe und die nötigen Mittel gegeben waren, auch in puncto Prachtentfaltung hinter seinen Zeitgenossen nicht zu verstecken brauchte, zeigen einige seiner Gelegenheitswerke.

Geringer besetzten Stücken ohne den Wechsel unterschiedlicher Chöre verhelten die Instrumente ebenfalls zu einem reicheren Klang. Darüber hinaus kommen hier weitere wichtige Aufgaben ins Spiel: Die Instrumente garantieren musikalische Kontinuität – für Schein offenbar weit stärker, als es der Generalbaß vermochte –, und sie sorgen für eine möglichst variable Satztechnik.

Neben deutschen Vorbildern, wohl am ehesten von Praetorius, sind für diese Kompositions- und Besetzungsart vielleicht auch Stücke aus Monteverdis *Marienvesper* in Betracht zu ziehen – insbesondere aus dem 1. Magnificat –, die mit einer Vokalstimme und kontinuierlich eingesetzten Instrumentalchören in wechselnder Stärke und Farbe ausgestattet sind⁵⁶. Schein komponiert jedoch weit differenzier-

54 Dies freilich nur, wenn man unter instrumentaler Idiomatik eine allein auf das jeweils vorgesehene Instrument zugeschnittene Schreibweise versteht, wie sie z. B. mit der oben erwähnten Trompetenfanfare in Nr. 28 vorliegt. (Zu fragen wäre allerdings, inwieweit es etwa für Traversflöten oder Pommern eine spezifische Schreibart gab.) Faßt man indessen den Begriff der Idiomatik weiter, so ließen sich die schon von Hueck (wie Anm. 12, S. 169) beobachtete kurzzügige Motivik der Oberstimmen ebenso wie manche konturlosen und pausenlos geführten Füllstimmen in der Mittellage durchaus als Beispiele instrumentaler Idiomatik bezeichnen.

55 Fakultativ werden Instrumentalchöre zur Verstärkung von Capella-Abschnitten benutzt. Da dort alle Stimmen immer textiert sind, könnten die Instrumente zwar streng genommen auch entfallen. Scheins Besetzungsvorschriften jedoch lassen keinen Zweifel daran, wie wichtig ihm die instrumentale Verstärkung der Capellae war. In Nr. 29 z. B. (*Selig sind, die da geistlich arm sind*) alternieren durchgehend Gesangssolisten mit Capellae. Gleichwohl hat Schein für jede der fünf Stimmen auch ein Instrument vorgesehen: offenkundig allein für den Einsatz in den Capellae-Teilen. Ähnlich verhält es sich in Nr. 18 (*Vater unser*). Obligat setzt Schein Instrumentalchöre nur zur klanglichen Bereicherung von vokalen Soli ein. Das bekannteste Beispiel dafür ist Nr. 23 (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*), wo Schein – möglicherweise, wie seit Carl von Winterfeld immer wieder vermutet wurde, nach dem Vorbild von Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* aus der *Marienvesper* – zum zeilenweise vom solistischen Canto I vorgetragene Choral eine sechs- bzw. fünfstimmige (der instrumentale Canto I alterniert mit dem vokalen) Instrumentalkomposition schreibt, die einerseits auf der Choralmotivik basiert und andererseits mit ihrem regelmäßigen Wechsel von gerad- und tripeltaktigen Abschnitten an Scheins frühere Instrumentalkonzerte erinnert. Vgl. zu diesem Stück Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 232, Hueck (wie Anm. 12), S. 155-158, Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 26, Holger Eichhorn, *Sonata con voce*, in: *Jahrbuch Alte Musik 1* (1989), S. 195-208, hier S. 202 f., und Claudia Theis, *Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein*, in: *Kongreßbericht Detmold 1993: Monteverdi und die Folgen* (im Druck).

56 Hueck (wie Anm. 12, S. 163 ff.) hat darüber hinaus auf Giovanni Gabrieli als Muster für Schein

tere Relationen zwischen Gesangsstimme und Instrumenten. Die abwechslungsreiche Satztechnik ist die Kehrseite eines Gesangsparts, dessen Befreiung vom Zwang zum Konzertieren Schein mit dem bevorzugten Gebrauch weniger, häufig kadenzierender Phrasen erkaufte, die ob ihrer schematischen Repetitionen leicht ins Formelhafte abgleiten.

Auch zur Darstellung des Textes nutzt Schein vor allem die klanglichen und satztechnischen Möglichkeiten der Instrumente. Die *explicatio textus* mittels bildhafter Motivik der Gesangsstimme oder einer farbenreichen Harmonik ist ihm hier weniger wichtig – ganz im Gegensatz zu solchen Kompositionen (beispielsweise im *Israelsbrünnlein*), in denen er auf obligate Instrumente oder Mehrchörigkeit verzichtet.

In Scheins Konzerten wird – um ein Wort Stefan Kunzes abzuwandeln – die Interpretation des Textes nahezu ausschließlich „durch musikalisch-konstruktive Mittel bewerkstelligt“⁵⁷. Darin unterscheidet sich Schein von Schütz, der noch die traditionelle Vorstellung teilte, der Text sei zunächst durch eine möglichst plastische Gestaltung der Gesangsstimmen abzubilden. Für Schein, das zeigt die Rolle, die die Instrumente in seinen Konzerten spielen, hat diese Vorstellung ihre generelle Verbindlichkeit verloren. Indem er den Instrumenten neue Möglichkeiten abgewinnt, findet er auch für die Vokalstimmen Gestaltungsweisen, die der herkömmlichen textgezeugten Bildlichkeit nicht mehr bedürfen. Die Zeit der Madrigalisten ist vorbei.

hingewiesen.

57 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 39-49, hier S. 46.

Das „Hintze-Manuskript“ – Ein Dokument zu Biographie und Werk von Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger¹

von

SIEGBERT RAMPE

Daß uns von Heinrich Schütz keinerlei originäre Clavier- und Orgelliteratur überliefert ist, läßt sich relativ zwanglos aus seinem Aufgabenbereich als Kapellmeister sowie aus seinen wohl mangelnden Ambitionen als Tasteninstrumentalist heraus erklären. Gleichwohl scheint er das Tastenspiel beherrscht zu haben und im Zuge seiner Verpflichtungen am Dresdner Hof öfter mit Fragen des Orgel- und Clavierbaus konfrontiert worden zu sein². Um so umfangreicher fällt der Bestand an entsprechenden Werken deutschsprachiger Kollegen aus der Schütz-Generation aus: Organisten wie Michael Praetorius, Jacob Praetorius, Paul Siefert, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann u. a., deren musikalische Entwicklung teilweise vom Kompositionsstil Jan Pieterszoon Sweelincks in Amsterdam und von dem zuletzt am Dresdner Hof tätigen Hans Leo Haßler geprägt wurde, gelang es, ein nordeuropäisches Pendant zum wachsenden Einfluß der Italiener Giovanni Picchi, Girolamo Frescobaldi und Michelangelo Rossi zu bilden. Das erhaltene Œuvre der meisten dieser Komponisten wurde in den beiden vergangenen Jahrzehnten überwiegend in exemplarischen Gesamtausgaben erneut vorgelegt, die eine Beschäftigung von seiten sowohl der Praxis als auch der Wissenschaft gestatten³.

In den Anmerkungen ist zitierte Literatur im allgemeinen nur durch den Familiennamen des Verfassers nachgewiesen (vgl. das Literaturverzeichnis im Anhang IV auf S. 108 ff.). Sind mehrere Arbeiten eines Verfassers erwähnt, so wird das Erscheinungsjahr hinzugefügt; bei mehreren Titeln im gleichen Jahr wird ein Kurztitel verwendet. Artikel in Lexika und Enzyklopädien sind nach folgendem Muster zitiert: „Cooper in New GroveD 19, S. 133“.

- 1 Der folgende Beitrag ist die stark erweiterte Fassung eines Referats, das der Verfasser im November 1990 auf dem internationalen Froberger-Kongreß *Johann Jacob Froberger: au Carrefour des Musiques Européennes du XVIIème Siècle* in Montbéliard (Haute-Saône, Frankreich; Kongreßbericht in Vorb.) gehalten hat; vgl. auch Rampe 1991.
- 2 Vgl. hierzu John, pass., außerdem: Matthias Weckmann (ca. 1616-1674), *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1991, Vorwort S. XIV f.
- 3 Michael Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991; die Ausgaben von Max Seiffert in *Organum IV/2* (Leipzig 1925): Jacob Praetorius, 3 *Praeambeln*, Melchior Schildt, 2 *Praeambeln*; die Ausgaben von Werner Breig: Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen*, Kassel u. a. 1974; Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, Köln 1968 (= *Organum II/24*), *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970; Samuel Scheidt *Werke*, Bd. I, V, hrsg. von Gottlieb Harms und Christhard Mahrenholz, Bd. VI, VII, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1923-1954, Samuel Scheidt, *Tabulatura nova*, Neuausgabe, Teil I, hrsg. von Harald Vogel, Wiesbaden 1993; Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, 3 Bde., hrsg. von Gustav Fock u. Werner Breig, Kassel 1967, 1970, 1971; Giovanni Picchi, *Collected Keyboard Works*, hrsg. von J. Evan Kreider, Neuhausen-Stuttgart 1977 (= CEKM 38); Girolamo Frescobaldi, *Opere complete*, Mailand 1975 ff. (= *Monumenti Musicali Italiani*), besonders die von Etienne Darbellay besorgten Bände 2-4; Michelangelo Rossi, *Toccate e Correnti*, hrsg. von Kenneth Gilbert, Padua 1991.

Solche wissenschaftlichen Leistungen, aber auch die nicht minder begrüßenswerten Bemühungen um das Schaffen Dietrich Buxtehudes ließen jedoch Organisten aus der Generation nach der Wende zum 17. Jahrhundert in den Hintergrund treten. Zu ihnen zählen Franz Tunder, Matthias Weckmann, Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Kerll sowie der aus den Niederlanden stammende Johann Adam Reincken, deren Wirken großenteils ja gleichfalls in die Lebenszeit Schützens fiel. Ohne diese Persönlichkeiten, vor allem aber ohne das Werk Frobergers, des bedeutendsten europäischen Clavier- und Orgelkomponisten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, wären die meisten Tastenkompositionen Buxtehudes und auch Johann Sebastian Bachs kaum vorstellbar. Aus dem Œuvre jener Organisten der „zweiten Generation“ sind freilich allein die Werke Tunders und Reinckens sowie die Choralbearbeitungen Weckmanns seit längerem greifbar⁴. Weckmanns übrige Kompositionen wie auch die Clavier- und Orgelliteratur Frobergers und Kerlls waren bis vor kurzem lediglich in älteren, inzwischen revisionsbedürftigen Gesamtausgaben erhältlich, so daß hier Neueditionen gemäß moderner Anforderungen an Text und Textkritik unumgänglich erschienen, wie sie für Weckmann und Kerll inzwischen vorliegen⁵. Für Froberger hat der Verfasser eine neue wissenschaftliche Gesamtedition seiner Kompositionen sowie ein vollständiges Werkverzeichnis in Angriff genommen⁶. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf Froberger und Weckmann; sie möchte auf Neuerkenntnisse zu deren Biographie und Werkbestand bzw. -überlieferung aufmerksam machen, die der Verfasser bei der Vorbereitung seiner Editionen gewann.

Das überlieferte Œuvre Frobergers, das mit Ausnahme zweier Motetten für Singstimmen und Instrumente sowie einer mutmaßlich authentischen Komposition für Instrumentalensemble ausschließlich aus Clavier- und Orgelmusik besteht, läßt sich auf einfache Weise in zwei Teile gliedern: in Werke autographischer und solche abschriftlicher Überlieferung. Hinzu kommen der im Jahre 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* erschienene Erstdruck einer Fantasie (FbWV 201) sowie die Erstveröffentlichung eines Ricercars (FbWV 407a) in François Roberdays *Fugues et Caprices* (1660). Drei posthume Erstausgaben mit jeweils mehreren Frobergerwerken, seit 1693 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Mainz, Frankfurt am Main, London und Amsterdam in zahlreichen Auflagen publiziert, machten Frobergers Kompositionen noch rund einhundert Jahre nach ihrer Entstehung den Generationen Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne bekannt⁷.

Eines der vordringlichen Ziele bei Vorbereitung der neuen Froberger-Edition bestand darin, die Abhängigkeit von Abschriften und Erstausgaben zu autogra-

4 Vgl. die Ausgaben von Klaus Beckmann: Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974, Johann Adam Reincken, *Sämtliche Werke für Klavier/Cembalo*, Wiesbaden 1982, ders., *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974; außerdem: Matthias Weckmann, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1979.

5 Weckmann (wie Anm. 2); Johann Caspar Kerll, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, hrsg. von Francesco di Lernia, Wien 1991; J. C. Kerll, *Kritische Urtextausgabe*, 4 Bde., hrsg. von John O'Donnell, Wien u. München 1993.

6 Johann Jacob Froberger (1616-1667), *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1993 ff. Bislang erschienen Bd. 1: *Libro Secondo* (1649), 1993, sowie Bd. 2: *Libro Quarto* (1656), *Libro di Capricci e Ricercate* (ca. 1658), 1995. Das Werkverzeichnis (FbWV) wird im Anhang des letzten Bandes der Edition erscheinen.

7 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XII.

phen Vorlagen zu klären. Außer auf philologische Merkmale stützten wir uns dabei auf die mehrfach bezeugte Information, daß Froberger seine Musik nur im engsten Bekanntenkreis weiterreichte oder kopieren ließ, von einer Veröffentlichung jedoch mit Ausnahme der beiden genannten Beispiele konsequent Abstand nahm, um Interpretationen von unkundiger Hand vorzubeugen⁸. Mittels solcher Eingrenzung lassen sich, wie im Laufe dieser Studie gezeigt werden soll, mehrere Hauptüberlieferungsrichtungen herausstellen und gleichzeitig zahlreiche bisher verborgen gebliebene Details von Frobergers Biographie erhellen.

Ein völlig anderes Bild offenbart hingegen die Quellenlage im Falle der nicht choralgebundenen Orgel- und Clavierwerke Weckmanns: Bis vor wenigen Jahren konnten lediglich vier Kompositionen mit einigermaßen plausiblen Gründen dem späteren Organisten an der Hamburger St. Jacobikirche zugeschrieben werden⁹. Erst durch die Forschungsarbeiten Alexander Silbigers war es möglich, den anonymen Kodex Mus. ant. pract. KN 147 in der Ratsbücherei Lüneburg als Teilautograph Weckmanns zu identifizieren¹⁰. Auf diese Weise wurde der Umfang des Weckmannschen Œuvres für Tasteninstrumente um 16 höchstwahrscheinlich authentische Kompositionen (fünf Toccaten, fünf Canzonen, sechs Partiten) vermehrt und damit nicht nur mehr als verdoppelt, sondern auch in qualitativer Hinsicht aufgewertet: Gerade die seit langem als zweifelhaft betrachteten Werke vermögen Weckmanns legendären Ruf als Komponist wie Virtuose zu festigen, dessen Reputation kein Geringerer als Johann Mattheson mit derjenigen Buxtehudes verglich¹¹. Durch seine Ausbildung bei Heinrich Schütz und Jacob Praetorius, anhand seiner Beschäftigung mit Heinrich Scheidemanns Musik sowie durch seine Organistentätigkeit sowohl am kursächsischen (um 1636–um 1642, 1647/48–1655) und dänischen Hof (um 1642–1646)¹² als auch in Hamburg (1655–1674) erhielt Weckmann eine umfassende Kenntnis der neuesten musikalischen Entwicklungen seiner Zeit, die sich in der erstaunlichen stilistischen Vielseitigkeit seiner Musik niederschlug¹³. In Weckmanns Toccaten und Canzonen findet sich beispielsweise das vieldiskutierte Bindeglied zwischen Froberger und Buxtehude. Während die persönlichen Beziehungen zwischen Weckmann und Froberger später näher beleuchtet werden sollen, sei hier nur kurz erwähnt, daß Christoph Wolff zufolge sogar manche Indizien für ein – wenn auch nur kurzzeitiges – Studium Buxtehudes bei Weckmann in Hamburg (in den Jahren 1655 bis 1657) sprechen¹⁴. Durch seine Freundschaft mit Fro-

8 So bat er etwa seine Schülerin und Vertraute Sibilla, Herzogin von Württemberg und Montbéliard (1620–1707), „niemanden nichts zu geben [...] da viel[e] nit wisten [da]mit umzugehen, sondern selbige nuhr verderben“. Schreiben Sibillas, zit. nach Rampe 1994, S. 311.

9 Roth, besonders S. 35.

10 Silbiger 1985, S. 125–128; Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. VII–X.

11 Mattheson 1739, S. 130, § 75.

12 Zur Biographie Weckmanns vgl. meine Angaben im Vorwort der unter Anm. 2 angeführten Edition (wie IV–VI). Sie beruhen auf neueren Untersuchungen von Ibo Ortgies (Bremen), die u. a. eine Korrektur von Weckmanns Geburtsjahr erforderlich machen. Vgl. Ortgies 1993, besonders S. 1, 2, 9.

13 Weckmanns stilistisches Spektrum, das die Authentizität zahlreicher Clavierwerke lange Zeit in Frage stellte, reicht vom „stile antico“ im Gefolge von Jacob Praetorius bis hin zu Werken im „stylus phantasticus“ Frobergers.

14 Wolf 1982, besonders S. 64 ff. Ibo Ortgies (Mitteilung an den Verfasser vom 9. Februar 1994) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Weckmann auf einer seiner Reisen nach Dänemark auch Buxtehudes Elternhaus kennengelernt haben könnte. Buxtehudes Vater Johannes

berger wurde Weckmann auch zum Übermittler von dessen Musik. Dieser Sachverhalt ist in Gestalt des sogenannten „Hintze-Manuskripts“ dokumentiert, einer von Weckmann geschriebenen Sammlung mit Clavierkompositionen unterschiedlicher Autoren (darunter Froberger und Kerll); sie möchte ich in den Brennpunkt der vorliegenden Arbeit stellen.

1. Das Hintze-Manuskript: Unterrichtsheft Matthias Weckmanns und frühes Dokument mit Tastenmusik im französischen Stil

Erst im Jahre 1960 geriet das Hintze-Manuskript (HM) durch Friedrich Wilhelm Riedel in das Bewußtsein einer breiten Öffentlichkeit¹⁵. Nach seiner Erwerbung durch einen gewissen Fritz Hintze vor 1884 in Lüneburg gelangte es über dessen Neffen Louis Hintze in Los Angeles im Jahr 1938 in den Besitz der Library of the Yale Music School in New Haven, Connecticut (Signatur: Ma. 21. H 59). Es handelt sich um eine hochformatige Handschrift (32 x 19,7 cm), die auf 18 Blatt in zwei (offenbar erst nachträglich vereinigten) Lagen (A⁵ und B¹³) 28 beschriebene Seiten mit ebensovielen Stücken enthält. Bruce Gustafson stellte fest, daß das Manuskript in seinem heutigen Zustand unvollständig ist und ursprünglich noch (mindestens) zwei weitere Blätter umfaßte (die Paginierung 1-28 stammt von jüngerer Hand)¹⁶. Überdies steht zu vermuten, daß nach den 28 Sätzen noch weitere geplant waren bzw. eingetragen wurden und später verloren gingen. Das Wasserzeichen des Papierumschlags mit dem Emblem der sächsischen Papiermühle Ditersbach läßt sich in verschiedenen Dresdner Dokumenten aus der Zeit um 1650 nachweisen¹⁷. Die Bleistifteintragungen „Geo: Bohm“ auf fol. 1^v und „Louis Hintze Lüneburg Oct. 1896“ auf fol. 2^r verweisen offenbar auf die Namen zweier Vorbesitzer. Die Notation auf zwei Systemen zu je sechs Notenlinien, von Scheidt als „Engel- und Niederländische“ Tabulatur bezeichnet¹⁸, sowie die Schlüsselung (fast ausnahmslos C1- und G3-Schlüssel im oberen, F3- und C5-Schlüssel im unteren System) entsprechen der Anlage der Handschrift KN 147 in der Ratsbücherei Lüneburg.

Riedel und Gustafson betrachteten HM als Arbeit eines einzigen Schreibers; ihr Verdacht, dieser könnte mit Weckmann identisch sein, wurde von Silbiger zur Gewißheit erhoben¹⁹. Von Weckmanns Hand stammen der Umschlagtitel *Französche Art Instrument Stücklein* (der Terminus „Instrument“ bezeichnet hier nach dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts Cembalo, Spinett bzw. Virginal oder Clavichord²⁰), der Notentext der 28 Einzelstücke und fast alle Satzüberschriften und Bei-

wirkte bis 1638 als Organist in Bad Oldesloe (heute Holstein, seinerzeit dänisches Reichsgebiet) und anschließend bis zu seinem Tod in Helsingborg (damals Teil der dänischen Provinz Scania, heute Hälsingborg, Südschweden).

15 Riedel 1960, S. 93-98, dort auch ein Faks. der Seiten 4, 8, 9 von HM (Tafel I/II, zwischen S. 64 u. 65). Weitere Faks.-Wiedergaben finden sich in MGG 7 (1958), Sp. 854 (S. 4), bei Silbiger 1985, S. 138 (S. 1) und bei Weckmann (wie Anm. 2), S. XXXVII (S. 12 f.).

16 Eine ausführliche Beschreibung von HM gibt Gustafson, Bd. 2, S. 49-53.

17 Ebd., Bd. 1, S. 39-41 und 188.

18 Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova I*, Hamburg 1624, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Leipzig 4/1979 (= Samuel Scheidt, *Werke VI/1*), Vorwort, S. 3.

19 Riedel 1960, S. 94-96; Gustafson, Bd. 1, S. 39, Bd. 2, S. 49; Silbiger 1985, S. 119 u. 124 f.

20 Praetorius, S. 11.

schriften, Kommentare, die Weckmann anscheinend zur Beachtung von Schreib- und Satzfehlern der Vorlagen anbrachte, sowie Korrekturen. Unabhängig voneinander konnten Ibo Ortgies, der einen Schriftvergleich mit den von Weckmann geführten Rechnungsbüchern der Hamburger St. Jacobikirche vornahm, und der Verfasser noch die Züge eines weiteren Schreibers zutage fördern, von dem ebenfalls Korrekturen – meist in neuer deutscher Orgeltabulatur –, Kommentare, Varianten sowie vermutlich sechs Über- und Beischriften ergänzt wurden. Diese Annotationen tragen meist das Signum „Pohlman“, das sich zunächst keiner bestimmten Person aus Weckmanns Umkreis zuordnen läßt. Die Art der Korrekturen – Verbesserungen von Stimmführung, Melodie, Rhythmus, Harmonie und Ornamentik einschließlich der „NB“-Vermerke und Varianten, von Weckmann anscheinend bereits bei der Anfertigung des Manuskripts zur Beachtung von Schreib- und Satzfehlern der Vorlagen eingezeichnet – sowie der Umstand, daß die Anmerkungen abwechselnd von „Pohlman“ und Weckmann offensichtlich mit derselben Feder (wenn auch mit unterschiedlichen Tinten) niedergeschrieben wurden²¹, lassen erkennen, daß hier wohl das einzige professionelle Unterrichtsheft aus der Mitte des 17. Jahrhunderts vorliegt: eine Studiensammlung zum französischen Stil. Die Tatsache, daß die Annotationen mit dem Namen einer bestimmten Person versehen wurden, ist wohl aus der spezifischen Situation des Gruppenunterrichts zu erklären (den Weckmann im Rahmen seines Dresdner Amtes nachweislich zu erteilen hatte²²). Daß Weckmann, der hier offenkundig als Lehrer auftritt, persönlich diese Sammlung anlegte, findet Parallelen in dem neuerdings wieder zugänglichen Clavierbuch des Johann Valentin Eckelt, einem Teilautograph Johann Pachelbels²³, und in dem von Johann Sebastian Bach verfaßten *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.

HM eröffnet uns gleichsam einen Blick in das Studio eines Tasteninstrumentalisten der Schütz-Zeit und offenbart, wie elementar Aspekte wie Quellenkritik (durchaus im modernen Sinn) und Kompositionslehre im zeitgenössischen Clavierunterricht verankert waren. Spieltechnische Hinweise sucht man dagegen in der gesamten Handschrift vergeblich²⁴. Diese Feststellungen sollen durch zwei Notenbeispiele verdeutlicht werden:

Beispiel 1: HM Nr. 1: Jonas Tresor, *Allemande plörant*

21 Ibo Ortgies danke ich für seine Unterstützung bei der oft äußerst schwierigen Zuweisung der Eintragungen an Weckmann und „Pohlman“. Für eine detaillierte Analyse muß hier aus Raumgründen auf die vollständige Übertragung des Ms. mit Kommentar im Anhang meiner unter Anm. 2 angeführten Edition verwiesen werden.

22 Vgl. ebd., S. XIV f.

23 Wolf 1986, pass.

24 Ein Inhaltsverzeichnis der Handschrift ist in meiner Weckmann-Edition von 1991 angeführt. Vgl. Weckmann (wie Anm. 2), S. 93 f.

Mit der Beischrift „NB stund so“ zu T. 3 der *Allemande plörant* von „Jonas Tresor“ (Tresure) weist Weckmann auf die mangelnde rhythmische Organisation des Taktes hin, ohne jedoch eine Lösung des Problems anzubieten: Korrekturvorschläge wurden hier offenbar von seiten des Schülers erwartet.

Das zweite Notenbeispiel, die als Faksimile aus HM (zusammen mit der vorhergehenden *Covrant*) wiedergegebene *Courante. B. Erben* (vgl. die Abbildung auf der folgenden Seite), verdeutlicht Gestalt und Charakter der Korrekturen bzw. Varianten „Pohlmans“²⁵. Wahrscheinlich stammen die beiden ersten Ergänzungen von „Pohlmans“, die drei übrigen von Weckmanns Hand. Sie zeigen Veränderungen des rhythmischen Gefüges und der Stimmführung sowie eine Erweiterung der Stimmenzahl, die der ursprünglichen Version allerdings nicht in jedem Fall überlegen zu sein scheinen.

Meines Wissens besitzen wir mit HM die einzige professionelle deutsche Studiensammlung mit Tastenmusik des 17. Jahrhunderts, die ausdrücklich und fast ausschließlich dem französischen Musikstil gewidmet ist. Lediglich drei Kompositionen, die *Toccata: J: C K.* (Nr. 4) von Kerll, die *Passaglia. Balth: Erben: Aus Sivers buch* (Nr. 6) sowie der *Ballo di Mantova* (Nr. 28), orientieren sich an italienischen Vorbildern oder lassen italienischen Ursprung vermuten; bei den Nummern 6 und 28 gelingt Weckmann freilich durch die offenbar von ihm selbst ergänzte Ornamentik eine Synthese aus französischen und italienischen Stilelementen. Auf diese drei Stücke wird später noch zurückzukommen sein.

In HM stellt Weckmann seine Kenntnis des damals vergleichsweise jungen französischen Cembalostils der Zeit vor Lully unter Beweis und zeigt zugleich, wodurch er sich seiner Meinung nach auszeichnet. In diesem Sinne kann die in das Unterrichtsheft aufgenommene Literatur durchaus als beispielhaft gelten. Nicht allein die Berücksichtigung einiger deutscher Autoren, sondern auch das fast durchgehend anspruchsvolle spieltechnische Niveau unterscheidet HM von sämtlichen (erhaltenen) für den Hausgebrauch bestimmten Sammlungen der Zeit²⁶. Die in der Handschrift namentlich genannten Komponisten aus dem deutschen Sprachgebiet belegen indes, daß französische Stilmerkmale schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht auf ihr Herkunftsland beschränkt blieben.

Der eigentliche Charakter französischer Aufführungspraxis aber tritt nirgendwo deutlicher zutage als im *Ballo di Mantova*, einem im „style brisé“ gesetzten Tanz italienischer Abstammung, sowie in der *Covrante* (Nr. 26), in der die englisch-niederländischen Ornamentiksymbole („shakes“ //) ins, wie es zunächst erscheint, Französische (✧) „übersetzt“ werden („Pohlmans manir auch dabey ...“). Mit Ausnahme der Nummern 1, 2 und 26 weisen sämtliche Sätze in HM allerdings nur eine einzige Art von Zeichen für ein mutmaßliches Trillerornament auf: entweder // oder ✧, wobei letzteres am häufigsten begegnet. Dieses ✧-Symbol wird über, unter bzw. neben eine Note gesetzt oder kreuzt deren Hals. Meiner Ansicht nach kann es – je nach seinem Kontext – sowohl als „Cadence“ oder „tremblement“ (✧) von der oberen Nebennote aus als auch als „Pincement“ (✧) in jeweils unterschiedlichen

25 In meiner Weckmann-Edition wurden die in HM in neuer deutscher Orgeltabulatur unter bzw. über dem betreffenden System plazierte Zusätze in Notenschrift wiedergegeben.

26 Eine Übersicht über diese Sammlungen bei Gustafson, Bd. 1, S. 5 ff., 29 ff. und 39 ff.

Beispiel 2: HM S. 12f.: Nr. 11: *Covrant.* und Nr. 12: *Courante.* / B. Erben

The image displays a handwritten musical score on ten staves, organized into two sections. The top section, labeled '11' in the upper left corner, contains five staves of music. The bottom section, labeled '12' in the upper left corner, also contains five staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. The handwriting is in a historical style, characteristic of the 17th or 18th century. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Varianten interpretiert werden²⁷. Die synoptische Darstellung der Symbole Weckmanns und „Pohlmanns“ und der englisch-niederländischen Zeichen in Nr. 26 wiederum erlaubt den Schluß, daß die von mir vorgeschlagene Ausführung der ♯-Ornamente auch für shakes gelten kann. Soweit ich sehe, repräsentiert diese *Covrante* damit das älteste Dokument zur Spielpraxis von shakes, wurde sie doch von einem „Enkelschüler“ Sweelincks aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer Zeit aufgezeichnet, in der beispielsweise der Virginalist Thomas Tomkins (1572-1656) noch am Leben war! Insgesamt dreimal tritt in den beiden ersten Sätzen das bekannteste Zeichen für den Mordent (♯) auf. Dieses Symbol kehrt im weiteren Verlauf der Handschrift nicht wieder und könnte daher als Zusatz von späterer Hand betrachtet werden. Ein anderes Ornament verwendet Weckmann jeweils vor der entsprechenden Note in zwei Varianten: entweder von unten nach oben ansteigend als (♯) oder aber in umgekehrter Richtung als (♯). Beide deute ich als „Cheute“ bzw. „Port de voix“ oder auch als „Port de voix pincé“ von der unteren bzw. oberen Nebennote aus. Solche Zeichen sucht man (ebenso wie das ♯-Ornament) in anderen Quellen vor 1650 vergeblich. Sie sind nach bisherigem Wissensstand nicht unbedingt auf französische Vorbilder zurückzuführen, so daß man annehmen könnte, Weckmann hätte sich bei der Übertragung der Musik in HM eigener Symbole bedient.

Die verschiedenen Symbole (// und ♯) für ein und dasselbe Ornament und Werke von Komponisten unterschiedlicher Nationalität untermauern die oben angedeutete Schlußfolgerung, Weckmann habe den Titel *Französische Art* weniger mit der Provenienz der von ihm ausgewählten Musik als mit Charakter und Aufführungspraxis (Tanzsätze in punktierten Rhythmen, Ausführung der Ornamentik) in Verbindung gebracht.

2. Die Überlieferung der Anonyma in HM

Widmen wir uns nun dem Repertoire des Clavierbuchs, dessen Zusammensetzung einige Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Handschrift zu liefern verspricht, und wenden wir uns zunächst den Anonyma zu. Es handelt sich dabei um eine Serie von Tanzsätzen, die gemäß zeitgenössischer Praxis überwiegend nach Tonarten, in mindestens drei Fällen (Nr. 1-3, 14-16, 19-21) aber auch in Form dreisätziger Partiten (seinerzeit noch ohne die obligatorische Gigue²⁸) geordnet zu sein scheinen²⁹. Gustafson gelang es, mittels Konkordanzen drei dieser anonymen Stücke zu identifizieren³⁰:

27 Vgl. hierzu und zu den im weiteren genannten französischen Ornamenten Jacques Champion de Chambonnières, *Les Pieces de Clavessin*, Bd. 1 u. 2, Paris 1670, Faks. New York 1967, Ornamentiktabelle (*Cadence* und *Pincement*); Nicolas Antoine Lebègue, *Les Pieces des Clavessin*, Paris 1677, Ornamentiktabelle (*Cadence ou tremblement* und *Pincement*). Siehe auch das Vorwort (S. XXI) der in Anm. 2 genannten Edition.

28 Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIV f.

29 Ich möchte nochmals darauf hinweisen, daß die heutige Reihenfolge der Sätze in HM nicht zwangsläufig der von Weckmann geplanten Ordnung entsprechen muß.

30 Gustafson, Bd. 1, S. 41, Bd. 2, S. 51 ff.

1. Die *Covrant* (Nr. 11) ist auch als Arbeit eines nicht näher bezeichneten Mitglieds der Pariser Musikerfamilie La Barre ausgewiesen. Laut Gustafson kommt hier in erster Linie der Lautenist Pierre (um 1634-1710) in Frage.

2. Zahlreiche französische Quellen des 17. Jahrhunderts präsentieren die *Couvrante* (Nr. 15) als Werk (*Courante Iris*) Jacques Champion de Chambonnières³¹.

3. Die *Petite Bovrée* (Nr. 24) schließlich wird in mehreren Handschriften einem gewissen „Artus“ zugeschrieben. Hinter diesem Namen könnte sich der Franzose Arthur Aux Cousteaux (gestorben um 1656) verbergen, der als „maître“ an der Sainte Chapelle in Paris wirkte³².

Claviermusik (ursprünglich wohl Lautenmusik) der La Barres und von Artus erlangte im deutschen Sprachraum eine beachtliche Verbreitung³³ (so durch die Lübbenauer Tabulatur Lynar A 2³⁴ und das Celler Clavierbuch von 1662³⁵). Chambonnières aber ist in keiner anderen deutschen Quelle des 17. Jahrhunderts nachzuweisen³⁶. Das gilt auch – abgesehen von einer einzigen Ausnahme – für seinen Schüler Louis Couperin³⁷, dessen Kompositionen wie die anderer Franzosen der folgenden Generation – beispielsweise Nicolas Antoine Lebègue und Jean-Henry d'Anglebert, aber auch Jean-Baptiste Lully – in HM fehlen, während solche der mit Weckmann etwa gleichaltrigen Deutschen Froberger, Kerll und Erben in das Unterrichtsheft aufgenommen wurden. Werke Louis Couperins, Lebègues, d'Angleberts sowie Transkriptionen aus Opern Lullys begegnen uns dagegen in nahezu allen wichtigen Handschriften französischer Provenienz aus der Zeit nach 1660³⁸. Lebègue, d'Anglebert und Lully sind seit etwa 1700 auch in deutschen Clavierhandschriften vertreten, meist in Abschriften ihrer seit etwa 1660 bzw. 1670 erschienenen Publikationen; sie fanden auf solche Weise ihren Weg bis in die Umgebung des jungen Johann Sebastian Bach³⁹. Waren diese Komponisten bei der Entstehung von HM noch zu jung, um bereits größere Reputation erlangt zu haben? Lagen die Erstausgaben ihrer Musik noch nicht vor; blieben sie Weckmann unbekannt? Oder gehörten ihre Werke zu dem offenbar eher geringen verlorenen Teil der Sammlung (was recht unwahrscheinlich anmutet)? Schließlich ist zu fragen, auf welchem Weg sich Weckmann über die hochentwickelte Ornamentik informiert hatte, mit der er die meisten Sätze von HM versah.

31 Als *Courante Iris* wurde das Werk in Chambonnières' *Pieces de Clavessin* (wie Anm. 27) veröffentlicht (Gustafson, Bd. 1, S. 15 f.).

32 Ebd., Bd. 1, S. 314.

33 Ebd., S. 314 und 325.

34 Breig, pass.

35 Schmidt, pass.; Gustafson, Bd. 1, S. 23 f. u. 339.

36 Ebd., Bd. 1, S. 285-287.

37 Gustafson, Bd. 1, S. 288-291. – Thomas Synofzik gelang es 1994/95, in Teilen einer vierbändigen Orgeltabulatur aus der Sammlung Guido Richard Wagener in der Bibliothek des Königlichen Konservatoriums Brüssel (Signatur 26.374) mehrere Tastenwerke sowohl von Louis Couperin als auch von Froberger zu identifizieren. Die Teile des Ms., deren Schreiber unbekannt sind, stammen ihrem Papier bzw. Wasserzeichen nach anscheinend aus Süddeutschland und dürften am Beginn der 1690er Jahre entstanden sein; ihre tatsächliche Provenienz ist bislang jedoch unklar. Vgl. Synofzik 1995/96 sowie Synofzik *Quelle*, außerdem vom Verf., J. J. Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke*, Bd. 3: *Abschriftlich und gedruckt überlieferte Werke I, Partiten und Partitensätze*, Kassel u. a. (im Druck, erscheint voraussichtlich 1998), Vorwort.

38 Gustafson ebd., sowie auch S. 282-284, 297-308, 326.

39 Ebd., S. 282 f., 297-308; Schulze *Studien*, S. 30-56, bes. S. 42 f.

Am Dresdner Hof sind zu Weckmanns Zeit (bis 1655) ausschließlich italienische und deutsche, jedoch keine französischen Musiker aktenkundig⁴⁰. Erst von 1675 an – nach Schütz' und Weckmanns Tod – werden „französische Geiger und Tafelinstrumentalisten“ erwähnt; 1679 sind es insgesamt fünf, die Moritz Fürstenau als Pendant zu den „vingt-quatre-violons du roi“ betrachtet. Von weitaus mehr Erfolg gekrönt ist die Suche nach Vorlagen für HM in der Umgebung von Weckmanns Organistentätigkeit am dänischen Hof (um 1642-1646): Die Kongelige Bibliotek in Kopenhagen verwahrt einen handschriftlichen Band mit Clavier- und Orgelmusik in neuer deutscher Orgeltabulatur⁴¹. Er gilt als ältestes Manuskript mit französischer Tanzmusik für Tasteninstrumente aus dem 17. Jahrhundert⁴². Zwei Datums-eintragungen – 3. Januar 1626 und 3. Januar 1639 – liefern Anhaltspunkte zu seiner Entstehung. Gustafson, der die Handschrift als „1-Copenhagen-376“ verzeichnet, nimmt mit Blick auf ihr Repertoire an, daß sie erst um die Jahrhundertmitte wahrscheinlich in Dänemark abgeschlossen wurde. Den lutherischen Chorälen und einer Anzahl deutscher Liedtitel nach zu schließen, scheinen die bisher nicht identifizierten Schreiber deutsch gesprochen und sich zum Protestantismus bekannt zu haben.

Traditionell wird 1-Copenhagen-376 in Zusammenhang mit der Hofkapelle Christians IV. von Dänemark gebracht, der französische und englische Instrumentalisten (darunter William Brade und Thomas Simpson) sowie zeitweise auch italienische und deutsche Musiker des Dresdner Hofes (u. a. Schütz, Weckmann und der Lautenist Philipp Stolle) angehörten⁴³. „Konzertmeister“ der Kapelle war der französische Violinvirtuose Jacques Faucart, bereits im Jahre 1626 erwähnt als „Violi[ni]st des [Kron-]Prinzen“⁴⁴. Ein unmittelbarer Kontakt zwischen den Höfen in Kopenhagen und Paris kam bei der Hochzeit des Thronfolgers (und späteren Königs Christian V.) mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sybilla, einer Tochter des Dresdner Kurfürsten Johann Georg I., vom 5. bis 14. Oktober 1634 zustande; an ihr nahm eine Abordnung des französischen Königshauses teil, zu der anscheinend auch mehrere Musiker zählten⁴⁵. Angesichts solcher Verbindungen kann es nicht überraschen, daß 1-Copenhagen-376 außer deutschen Choralbearbeitungen und englischen Liedvariationen zahlreiche französische Tanzsätze überliefert, von denen insgesamt mindestens fünf von den Lautenisten La Barre, Pinel und Mesangeau stammen⁴⁶. Titel wie *Le Vulcan* oder *Courante La Bourbon* erinnern durchaus an *Gavotte Royale*, *La Duchesse* oder *Triscottes de Paris* in HM, noch mehr allerdings der Umstand, daß von den „klassischen“ Partitensätzen nur Allemande, Courante und Sarabande auftreten, während die Gigue erneut fehlt. In einem Fall bildet auch hier die Folge Allemande-Sarabande, der wohl das abschließende *Praeludium ex. A*: vorangestellt werden könnte, eine tonartlich einheitliche Gruppe⁴⁷. Von solchen Praeludien wurden mehrere in 1-Copenhagen-376 aufgenommen. Ihre strenge Satzstruktur unterscheidet sich vollständig von derjenigen der bekannten französischen

40 Hierzu und im folgenden Fürstenau, Teil 1, pass., insbesondere S. 201.

41 Hamburger pass.; Gustafson, Bd. 2, S. 1-7 (hier eine ausführliche Beschreibung des Ms.).

42 Vgl. hierzu und zum folgenden Gustafson, Bd. 1, S. 10-18, sowie Bd. 2, S. 1.

43 Elling pass.; Hammerich, S. 114 ff.; Bolin, bes. S. 51 ff; Früh pass.; Bergsagel pass.

44 Elling, S. 97.

45 Dickinson, Bd. 1, S. 34 ff.

46 Gustafson, Bd. 2, S. 1.

47 Ebd., S. 4.

„Préludes non mesurés“; sie lehnt sich vielmehr an Préludes französischer Lautenisten aus der Generation vor Louis Couperin an, die u. a. im dritten Teil des Ms. Bauyn überliefert sind⁴⁸. Ein weiteres und, wie mir scheint, zugleich das einzige (erhaltene) deutsche Beispiel für jenen Prélude-Typus liegt im *Praeludium* zu Weckmanns *Partita* (III) in h aus der Lüneburger Handschrift KN 147 vor.

Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, daß Weckmann in Dresden oder Hamburg Bekanntschaft mit reisenden französischen Virtuosen machte. Diese Möglichkeit würde jedoch nicht hinreichend erklären, weshalb in HM lediglich französische Literatur einer älteren Komponistengeneration (der ersten Jahrhunderthälfte) berücksichtigt wurde. Plausibler erscheint vielmehr die Hypothese, daß sich Weckmann sein Repertoire an französischer Tanzmusik im wesentlichen während seines Wirkens am dänischen Hof Christians IV. bzw. dessen Sohnes aneignete, von wo er spätestens im Jahre 1648 nach Dresden zurückkehrte⁴⁹.

In den nordeuropäischen Raum weisen ferner die aller Wahrscheinlichkeit nach drei Stücke *Tresures* in HM (Nr. 1-3) sowie die *Couranten* Nr. 25 und 26 mit ihrer englisch-niederländischen Ornamentik. Weckmann könnte diese Werke von englischen Instrumentalisten am dänischen Hof erhalten haben. Hierfür spricht auch der Sachverhalt, daß Musik mit der Autorenangabe *Tresure* nur in englischen, niederländischen und dänischen bzw. schwedischen Quellen zu finden ist⁵⁰. Eine weitere Beobachtung verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit: In mehreren Handschriften der Zeit werden ein und dieselben Sätze entweder *Tresure* oder *La Barre* zugeordnet⁵¹. Über die Hintergründe derartiger Mehrfachüberlieferung konnten bisher keinerlei Erkenntnisse gewonnen werden, zumal zu den näheren Lebensumständen *Tresures* kaum Informationen existieren. Wahrscheinlich wurde der Komponist, dem insgesamt rund 35 Partitensätze für Clavier zugeschrieben werden, in Frankreich oder in den südlichen (Spanischen) Niederlanden geboren und verbrachte den größten Teil seines Lebens in England⁵². Diese Vermutungen zur Biographie *Tresures* werfen ein zusätzliches Licht auf die „Übertragung“ der Ornamentiksymbole in Nr. 26 von HM: Stammen nicht nur die drei ersten Sätze des Manuskripts, sondern auch die beiden *Couranten* Nr. 25 und 26 aus *Tresures* Feder? Wie immer es sich verhalten haben mag, die Herkunft eines Großteils der anonymen Sätze in HM läßt sich mit solchen Überlegungen weitgehend erklären.

3. Die Überlieferung der Werke Johann Caspar Kerlls und Balthasar Erbens in HM

Wie gelangte Weckmann in den Besitz von Werken Kerlls, Frobergers und Erbens sowie der *Couvrante Chambonnières'* und des anonymen *Ballo di Mantova*? Von allen

48 *Manuscrit Bauyn, Pièces de Clavecin, c. 1660* (Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vm⁷ 674-675), Faks. hrsg. von François Lesure, Genf 1977. Diese Handschrift dürfte großenteils aus dem Nachlaß Louis Couperins zusammengestellt worden sein; vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

49 Silbiger 1985, S. 123.

50 Gustafson, Bd. 1, S. 311.

51 Ebd., außerdem S. 296 u. 333.

52 Ebd., S. 333; Cooper in *New GroveD* 19, S. 133.

diesen Kompositionen sind gewichtige Impulse für eine genauere zeitliche Einordnung von HM zu erwarten, stehen von ihren Autoren doch wesentlich umfangreichere und detailliertere biographische Daten zur Verfügung. Gehen wir im folgenden auf die Werke Kerlls und Erbena in HM näher ein.

Vor allem die *Toccat* von Kerll (Nr. 4; seine einzige Komposition in HM), die in dessen autorisiertem Werkverzeichnis (1686) unter der Nummer 8 angeführt ist⁵³, veranlaßte Friedrich Wilhelm Riedel, die Entstehung von HM in Weckmanns letzte Lebensjahre zu verlegen:

„Kerlls Tastenmusik ist bisher nicht vor 1675 in den Quellen nachzuweisen [...]. Demnach müßte Weckmann das 'Hintze'-Manuskript erst kurz vor seinem Tode angefertigt haben. Die Unsicherheit der Schriftzüge im Gegensatz zu denen der übrigen [Weckmann-]Kodizes scheint dies zu bestätigen.“

Dieser Argumentation widersprach Gustafson mit dem Hinweis, daß eine (andere) *Toccat* *sive Ricercata* Kerlls (zusammen mit Frobergers *Fantasie* FbWV 201) bereits im Jahre 1650 in Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* veröffentlicht wurde⁵⁴. Das Wasserzeichen des Papierumschlags von HM deutet ebenfalls auf eine ältere Datierung der Handschrift hin, die Gustafson frühestens um 1647 bzw. zwischen 1650 und 1655 ansetzt. Da Weckmann auch noch nach 1655 in Hamburg Dresdner Papier verwendet haben könnte, gibt Gustafson als zeitlichen Rahmen für die Niederschrift von HM etwa 1650 und 1674 an⁵⁵.

Im Hinblick auf eine möglichst exakte Datierung empfiehlt es sich, die schriftkundliche Untersuchung Riedels nochmals einer eingehenden Überprüfung zu unterziehen. Obwohl die charakteristischen Schrift- und Notationsmerkmale von HM mit denen der übrigen Weckmann-Autographe, die – mit Ausnahme von KN 206 in der Ratsbücherei Lüneburg (vom 15. Juni 1647) – aus den späten 1650er und 1660er Jahren stammen oder stammen dürften, übereinstimmen⁵⁶, vermittelt der Schriftduktus tatsächlich ein etwas anderes Bild: Die Schrift wirkt zierlicher, steifer und in jedem Fall weniger kraftvoll als die anderer Handschriften. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die wenigen erhaltenen Noten-Autographe Weckmanns bisher keine zuverlässige chronologische Schriftentwicklung offenbaren. Zudem wurde HM nicht im Zuge eines kompositorischen Überarbeitungsprozesses, sondern als Reinschrift nach Vorlagen offenbar unterschiedlicher Herkunft angelegt. Das überaus klare, ja sichere (!) Schriftbild von HM kann für eine gealterte Hand freilich nicht als typisch gelten. Kopierte Weckmann Kerlls *Toccat* also, bevor er im Jahre 1655 die Stelle des Organisten und Kirchenschreibers an der St. Jakobikirche in Hamburg antrat⁵⁷, so muß er in der Tat über frühe persönliche Beziehungen zu seinem jüngeren Kollegen, zumindest aber zum Wiener Hof verfügt haben.

Kerll scheint bereits zu Beginn der vierziger Jahre von Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662), dem Bruder Kaiser Ferdinands III. von Habsburg, nach Wien verpflichtet worden zu sein; auf Kosten des Erzherzogs wurde er dort von dem kaiserlichen Hofkapellmeister Giovanni Valentini und in Rom von Giacomo Carissimi

53 Riedel 1960, S. 97, das folgende Zitat S. 96.

54 Gustafson, Bd. 1, S. 39.

55 Ebd.

56 Silbiger 1985, S. 122 ff.

57 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. V und XI f.

ausgebildet⁵⁸. Als Ferdinand III. Leopold Wilhelm im Jahre 1646 zum Statthalter der nunmehr habsburgisch verwalteten Spanischen Niederlande machte, folgte ihm Kerll als Kammerorganist in die neue Brüsseler Residenz. Schon 1648 aber ließ sich Kerll dort durch den Flamen Abraham van den Kerckhofen (um 1618-1701) vertreten. Auch Leopold Wilhelm scheint sich seit 1648 auf Dienstreise befunden zu haben: Dem ersten der beiden von Ulf Scharlau im Nachlaß Kirchers in Rom aufgefundenen Froberger-Briefe⁵⁹ (mit Datum vom 18. September 1649) ist zu entnehmen, daß sich der kaiserliche Kammerorganist Froberger seit 1648 bis zum Spätsommer 1649 in Rom aufhielt, wo auch er sich bei Carissimi fortbildete; zumindest die Rückreise über Florenz und Mantua nach Wien habe er in Begleitung des Erzherzogs zurückgelegt. Leopold Wilhelm bemühte sich um 1647/48 vergeblich, Carissimi als Kapellmeister für Brüssel zu gewinnen⁶⁰. Was liegt also näher als anzunehmen, auch Kerll hätte sich in den Jahren 1648/49 zum Studium bei Carissimi in Rom aufgehalten, womöglich auf Anregung des Erzherzogs und wahrscheinlich sogar in dessen Gefolge? Deshalb müssen Froberger und Kerll wenigstens über Leopold Wilhelm in Kontakt zueinander gestanden haben, so daß es nicht überraschen kann, wenn Werke beider Komponisten außer in Kirchers Publikation von 1650 und in HM auch in diversen anderen Handschriften und Drucken des 17. Jahrhunderts gemeinsam auftreten. Mitunter ist Kerlls Musik sogar unter Frobergers Namen überliefert⁶¹!

Bevor wir auf die Werke Kerlls und später dann auch Frobergers in HM näher eingehen, sollen zunächst die drei Kompositionen Balthasar Erbens beleuchtet werden. Sie stellen seine einzige erhaltene Clavierliteratur dar⁶². Erben kam im Jahre 1626 in Danzig zur Welt; über seine erste musikalische Ausbildung ist bisher allerdings nichts bekannt. Johann Mattheson bezeichnet ihn als Gesangslehrer des zwei Jahre danach in Kolberg geborenen (späteren) Schütz-Schülers Christoph Bernhard. Bernhard wiederum schloß noch während seiner Dresdner Zeit (1649-1664) enge Freundschaft mit Weckmann und wurde auf dessen Veranlassung hin im Jahre 1664 „Director Chori Musici“ der fünf Hamburger Hauptkirchen. Diese Position hatte er bis zu Weckmanns Tod (1674) inne. Angesichts des geringen Altersunterschieds wurde ein Unterrichtsverhältnis zwischen Erben und Bernhard in der Vergangenheit mehrfach angezweifelt. Selbst wenn hier keine Lehrer-Schüler-Beziehung im herkömmlichen Sinn bestanden haben sollte (wovon ich nach den neuerlichen Beobachtungen bei der Arbeit an HM nicht mehr restlos überzeugt bin), ist doch vorstellbar, daß Erben und Bernhard, die beide im Danziger Musikleben aufwuchsen, miteinander persönlich bekannt waren. Im Generalbaß soll Bernhard von dem Danziger Marienorganisten und früheren Sweelinck-Schüler Paul Siefert unterwiesen worden sein. Diese ebenfalls von Mattheson mitgeteilte Angabe könnte in der Beischrift zu Erbens *Passaglia* (Nr. 6) eine Bestätigung finden: „Aus Sivers

58 Hierzu und zu den folgenden biographischen Angaben Kaul und Riedel Sp. 853; Giebler in New GroveD 9, S. 874. Weitere Informationen zu Kerlls Biographie verdanke ich Andreas Rockstroh (Jöhstadt im Erzgebirge), der an einer Monographie über den Komponisten arbeitet.

59 Vgl. den Abdruck beider Schreiben im Anhang II, S. 104-106.

60 Massenkeil in New GroveD 3, S. 785.

61 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XII.

62 Hierzu und zu den folgenden biographischen Angaben Clausing in New GroveD 6, S. 225, zu den Beziehungen zwischen Erben und Christoph Bernhard Snyder in New GroveD 2, S. 624.

buch“⁶³. Bernhard mag aus Danzig ein Clavier- bzw. Orgelbuch Siefert's nach Dresden mitgebracht haben, dem Weckmann die *Passagaglia* Erbens, der vielleicht ebenfalls bei Siefert studiert hatte, entnommen haben wird. Als einfache Imitation italienischer Tanzsätze dieser Gattung erinnert insbesondere die letzte Variation des Werks an Frescobaldi⁶⁴. Die in meinem Inhaltsverzeichnis von HM unter Nr. 12 und 13 verzeichneten *Courante B. Erben* und *Sarabande d'Erben* hingegen vermitteln einen reiferen Eindruck; sie repräsentieren sehr wohl den französischen Kompositionsstil jener Zeit und unterscheiden sich kaum von den anonymen Werken der Sammlung. Einzig die relativ zahlreichen Korrekturen lassen vermuten, daß Weckmann Erbens Kompositionen nicht völlig kritiklos gegenüberstand.

Erben hatte sich im Frühjahr 1653 beim Rat der Stadt Danzig um die vakante Stelle des Kapellmeisters an St. Marien beworben. Stattdessen erhielt er vom Rat ein Stipendium, um seine Ausbildung im Ausland fortzusetzen. Der Verlauf dieser Studienreise geht aus einem bislang weitgehend unbeachtet gebliebenen Schreiben an den Danziger Stadtrat mit der Bitte um weitere finanzielle Unterstützung hervor, das Erben am 19. Februar 1655 in Paris aufsetzte. Dort heißt es⁶⁵:

„Gleich wie ich nun vor 1½ Jahr (nach dehme ich mich zu Regensburg bey wehrendem Reychstage der Kaysserl. Music mit fleißiger gegenwarth in die 20 wochen la[n]g vorher bedienet) durch gutter Freunde Rath, absonderlich aber von Ihr. Kaysserl. Maytt. berühmhten und sehr wohl gereisten Hoff Organisten Johann Jacob Frobergern, dahin veranlasset worden, meine Reyse über folgende Städte, nemlich Nürenberg, Würtzburg, Heydelberg, Franckforth, Bonn, Cöllen, Düsseldorf etc. in Hollandt, und von dannen durch Brabant über Antwerpen u. Brüssel nach Seelandt, Flandern, Engellandt, Frankreich und Endtlich biß in Italien fortzusetzen? [!] So habe Immittelst diessem gutten Rath biß anhero also nach gelebet, daß ich nunmehr durch Gottes genädige hülfte nicht allein vor 5 Monatten alhier zu Paris glücklich angelanget, Sondern auch auff meiner reyse durch oberwehnte Länder, sowohl in Städten alß bey Höffen, mich mit villen in meiner Profession wohlerfahrenen Meistern dehrmaßen bekandt gemacht, daß ich selbige weitleufftigkeit halber alhier zu nennen, umbgehen muß. In waß vor gutte Kundtschafft aber ich hiesiges Orthes so wohl bey der Königl. Music [!], alß auch bey andern Virtuosen in wehrender Zeit gerathen, auch was mir unwürdigen von denselben vor Ehrerbittung Jederzeit bezeuget worden, muß ich eigenes Ruhms halber verschweigen.

Weile Ich dann nun von Herten begierig meine Reyse Vollents nach Italien inß Werck zu setzen, und also mein nützlichs vorhaben dehrmahl einsten zur gelücklichen Endtschafft zubringen, hierzu aber ziemliche Geldtmittel erfordert werden [...]“.

Somit machte Erben zu Anfang seiner Europareise im Sommer und Herbst 1653 rund fünf Monate lang in Regensburg Station. Dorthin hatte Ferdinand III. seine Kurfürsten zu dem von 1652 bis 1654 währenden Reichstag geladen, um über eine Lösung finanzieller Probleme zu beraten. Bei dieser Gelegenheit traf Erben mit Frobergerer zusammen. Frobergers Anwesenheit in Regensburg ist durch sein Schreiben an Kircher mit dem Datum „Regenspurg den 9. Februarii. 1654“ belegt (siehe Anhang II). Ferdinand III. scheint auch repräsentative Vertreter seines Hofstaates zur Anwesenheit während jener Konferenz verpflichtet zu haben, um sich und seinen Kurfürsten angemessene Unterhaltung bieten zu können. Noch im Verlauf des

63 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. XII. Der Name Siefert's tritt in den überlieferten Quellen in den unterschiedlichsten Schreibweisen auf, darunter als „Sivert“ oder „Sifer“.

64 Ebd., S. XIII.

65 Rauschnig, S. 228 f.

Reichstags gelangte 1653 in Regensburg die Oper *L'inganno d'amore* zur Uraufführung, die der kaiserliche Hofkapellmeister Antonio Bertali komponiert hatte⁶⁶. Eine weitere Opernpremiere fand im August 1653 anlässlich eines Besuchs des Kaisers in München statt: Hier wurde Giovanni Battista Maccionis *L'arpa festante* aus der Taufe gehoben⁶⁷. Vielleicht nahm Froberger auch an jener München-Visite teil. In diesem Fall hätte er Erben erst nach seiner Rückkehr nach Regensburg begegnen können.

Merkwürdigerweise fehlt unter den Adressen, die Froberger Erben zur Fortsetzung seiner Reise empfahl, Dresden. Die Stadt mußte damals für jeden Musiker eine Attraktion darstellen, verfügte sie doch über die bedeutendste Kapelle unter denen der deutschen Kurfürstenhöfe und mit dem Kapellmeister Schütz über den prominentesten Komponisten deutscher Sprache. Daß Dresden in Erbens Gesuch mit keinem Wort erwähnt wird, läßt sich auf einfache Weise rechtfertigen, geht man davon aus, daß er sich auf dem Weg von Danzig nach Regensburg bereits in Dresden (das gewissermaßen am Weg lag) aufgehalten hatte. Erbens weitere Reiseroute, die ihn – entlang des Mains und Rheins – nach Holland, in die Spanischen Niederlande, nach England, Frankreich und schließlich nach Rom (Brief von 14. Januar 1658⁶⁸) führte, hätte Dresden nicht einbeziehen können. Auf der Rückreise von Rom nach Danzig im Jahre 1657 aber hätte er Weckmann nicht mehr antreffen können.

Demnach spricht nichts gegen die Vermutung, hinter der Bemerkung „durch gutter Freunde Rath“ hätten sich Erbens Beziehungen zu Bernhard und damit auch zu Weckmann in Dresden verborgen; ihre Namen dürften seinerzeit freilich noch zu unbekannt gewesen sein, um dem Danziger Rat als Referenzen zu genügen. Erben indes hätte sehr wohl Grund gehabt, seinem Sponsor einen Dresden-Besuch angesichts dessen „halbprivaten“ Charakters zu verheimlichen („in waß vor gutte Kundtschafft aber ich hiesiges Orthes [...] alß auch bey anderen Virtuosen in wehrender Zeit gerathen [...] muß ich eigenes Ruhms halber verschweigen“). Bernhard und Weckmann mögen Erben geraten haben, die Wiener Hofkapelle zu konsultieren. Von beiden könnte er auch erfahren haben, daß sich die Kapelle und ihr Organist Froberger inzwischen auf dem Reichstag in Regensburg befanden, denn Weckmann scheint, wie wir später sehen werden, mit Froberger in regem Briefkontakt gestanden zu haben.

Drei weitere Indizien machen einen Besuch Erbens im Jahre 1653 in Dresden überaus wahrscheinlich:

1. Erbens Courante und Sarabande in HM repräsentieren den Stil französischer Lautenisten. Kenntnisse solcher Musik kann Erben in Danzig und am Warschauer Hof, der zu jener Zeit mit Danzig eng verbunden war, kaum erworben haben, denn französische Musiker sind seinerzeit in beiden Städten nicht nachweisbar. Ihr Musikleben wurde vielmehr von italienischen Virtuosen geprägt, unter denen der Organist und Geiger Tarquinio Merula und der Violinist Carlo Farina herausragende Stellungen einnahmen. Letzterer wiederum unterhielt eine musikalische Partnerschaft mit Siefert⁶⁹. So ist denn Erbens *Passagaglia* italienischen Vorbildern nach-

66 Schnitzler in New GroveD 2, S. 633.

67 Schiedermaier, S. 442; Bennett in New GroveD 11, S. 412.

68 Wiedergegeben bei Rauschnig, S. 229 f.

69 Seiffert, bes. S. 401.

empfundener. Erfahrungen mit dem französischen Stil aber dürfte er erst in Dresden gesammelt haben, vielleicht sogar direkt anhand von HM, Weckmanns Studiensammlung mit französischer Tanzmusik.

2. Von den in HM vereinigten Sätzen zeigen nur drei eine überdurchschnittlich hohe Anzahl von Korrekturen. Unter ihnen befinden sich ausgerechnet die Courante und Sarabande Erbens. Es liegt deshalb nahe, hinter dem Signum „Pohlman“ (polnischer Mann) vielleicht sogar Erben oder Bernhard, beide deutschstämmige Polen, zu vermuten. Aufschlüsse in dieser Sache könnte ein (bisher nicht vorgenommener) Schriftvergleich mit Autographen Erbens und Bernhards liefern.

3. Johann Mattheson teilt im Jahre 1740 den Inhalt eines Schreibens Johann Valentins Meders vom 14. Juli 1709 aus Danzig mit⁷⁰:

„Ein gewisser Liebhaber der Musik habe ihn [Meder] gezwungen, des Frobergers sein *Memento mori* auf Violen anzubringen, und mit ins Concert zu mischen: er hätte auch desselben Verfassers *Tombeau* aus dem *F moll* mit beifügen sollen; solchen Eigensinn aber von sich abgelehnet, indem besagtes *Tombeau* sehr in einander geflochten, und sich mit Geigen nicht so wohl ausdrücken lasse. Ein anders sey ein *Clavichordium*; ein anders die Violin“.

Auf welchem Weg gelang es Meder, sich ausgerechnet zwei derartig intime Werke Frobergers anzueignen, die nach unserem Wissensstand allein im engsten Bekanntenkreis des Komponisten verbreitet waren? Auch diese Frage ist relativ einfach zu beantworten: Meder wirkte von 1687 bis 1698 als Kapellmeister (und damit unmittelbarer Nachfolger Erbens) an der Danziger Marienkirche⁷¹. Die beiden Stücke Frobergers dürfte er im Nachlaß Erbens vorgefunden haben, der von dessen Witwe im Jahre 1688 zum Verkauf angeboten wurde⁷². Die ausdrückliche Beischrift „*Memento mori*“ aber deutet darauf hin, daß Erben die Komposition von Weckmann (oder aber von Froberger persönlich) erhalten hatte: In der Amsterdamer Erstausgabe (1698) wird dieser Satz schlicht als *Allemande* (FbWV 620,1) angeführt, in HM hingegen wurde er sowohl mit dem Titel *Meditation, faist sur ma Mort future* (FbWV 611a,1) als auch mit der Nachschrift „*Memento Morj Froberger?*“ versehen⁷³.

Das als *Lamentation* auf den Tod Ferdinands III. überlieferte *Tombeau* FbWV 633 andererseits läßt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß Erben auf der Rückreise von Italien im Jahre 1657 in Wien Station machte. Tatsächlich berichtet er dem Danziger Rat in seinem Bewerbungsschreiben vom 14. Januar 1658 von einem Besuch am kaiserlichen Hof⁷⁴. Erbens Reiseroute gestattete lediglich auf dem Weg von Rom nach Danzig, wohin er bis Januar 1658 zurückkehrte, einen Abstecher nach Wien. Ferdinand III. wiederum starb am 2. April 1657⁷⁵. Die einzige überlieferte Quelle von Frobergers *Lamentation* (FbWV 633), eine Abschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁷⁶, trägt das Datum „An. 1657“. Erben muß also

70 Mattheson 1740, Art. Meder, S. 222.

71 Kjellberg in *New GroveD* 12, S. 11.

72 Clausen in *New GroveD* 6, S. 225.

73 Froberger (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIV u. Notenteil S. 112 f.

74 Rauschnig, S. 229 f.

75 Lederer in *New GroveD* 6, S. 470.

76 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Codex XIV/743, fol. 85. Vgl. Riedel 1963, S. 101.

spätestens im Herbst dieses Jahres nach Wien aufgebrochen sein, wo sich Froberger vermutlich noch bis 1658 aufhielt⁷⁷.

Unklar erscheint hingegen die Rolle des jungen Johann Caspar Kerll. Bis zum Februar 1650 tauchte sein Name, wie wir später sehen werden, zusammen mit dem Frobergers mehrfach auf. Anschließend scheinen sich beider Wege allerdings getrennt zu haben, vermag uns doch keines der späteren Dokumente zu Frobergers Reisetätigkeit einen Hinweis auf Leopold Wilhelms Organisten zu liefern. Vermutlich wechselte Kerll im Februar 1650 wieder in seine vorige Position als Hoforganist des Erzherzogs in dessen Brüsseler Residenz über; nach deren Auflösung (1655) wurde er im Februar 1656 – zunächst als Vizekapellmeister – an den Münchner Hof verpflichtet⁷⁸. Auf Frobergers und Kerlls Aufenthalt in den Niederlanden (1650) könnte das zwischen 1671 und 1675 von Gisbert (van) Steenwick in Arnhem angelegte Clavierbuch der Anna Maria van Eijl zurückgehen⁷⁹: Bei den einzigen nicht-niederländischen Komponisten der Handschrift handelt es sich um Lully und Tresure sowie um Froberger, Kerll und Weckmanns mutmaßlichen Lehrer und späteren Kollegen Heinrich Scheidemann⁸⁰. Lediglich Frobergers Name findet sich in dem anderen bedeutenden Claviermanuskript niederländischer Provenienz, dem „Gresse-Manuskript“, während Werke Kerlls dort fehlen⁸¹. Diese nach 1669 bzw. zwischen 1680 und 1690 geschriebene Quelle umfaßt ferner Tanzsätze eines Mitglieds der Familie La Barre und Tresures, vor allem aber die *Tricottes de Blois* und die *Petite Boverre* von Artus aus HM! Ließ Froberger seinem Freund Weckmann wöglich auch diese Sätze zukommen?

Kerlls *Toccatà*: (Nr. 4) verbleibt innerhalb von HM als einzige Komposition, die weder dem französischen Stil entspricht noch französische Aufführungspraxis verlangt. Gewiß kann nicht ausgeschlossen werden, daß Weckmann dieses Werk ebenfalls von Froberger empfing (noch in anderen Fällen scheint Froberger Kerlls Musik vermittelt zu haben⁸²); indes drängt sich der Verdacht auf, der aus dem

77 Siedentopf, S. 17.

78 Giebler in New GroveD 9, S. 875. Zumindest von August bis Oktober 1651 scheint sich Kerll wieder in Wien befunden zu haben, während der Erzherzog im (heute südwestbelgischen) Hennegau weilte (Brief Leopold Wilhelms vom 1. September 1651). Offensichtlich noch im Herbst 1651 kehrte er auf Anweisung Leopold Wilhelms (wahrscheinlich) nach Brüssel zurück. Schon im Juni und Juli 1652 ist Kerll erneut an der Donau nachweisbar, nunmehr in Wien und im österreichischen Kloster Göttweig, von wo er wohl Richtung Mähren reiste. Laut brieflicher Auskunft des Musikers Friedrich Christoph Langelt an den fürsterzbischöflichen Hof in Olmütz vom 29. Januar 1653 aus Wien muß Kerll zumindest seit Anfang des Jahres 1653 jedoch wieder in Brüssel gewesen sein (persönliche Mitteilung von Andreas Rockstroh, 1996). Folglich scheint Kerll bereits zwischen Februar 1650 und Sommer 1651 mehrfach seinen Aufenthalt zwischen Brüssel und Wien gewechselt zu haben. Nicht auszuschließen ist indes, daß Kerlls Reisen in jenen Jahren erst durch Frobergers Tätigkeit im Dienste Leopold Wilhelms ermöglicht wurden: Im Spätsommer und Herbst 1651 in den Spanischen Niederlanden könnte der Erzherzog sehr wohl von Froberger begleitet worden sein, Ende September 1652 scheinen sich beide in Paris befunden zu haben (vgl. unten Anm. 98). Hätte Froberger Kerll während dessen Abwesenheit gleichsam vertreten, könnte Kerlls Rückkehr in die Dienste Leopold Wilhelms durch Frobergers Aufenthalte beispielsweise in England und Paris bedingt gewesen sein.

79 Toonkunst-Bibliotheek, Amsterdam (ohne Signatur).

80 *Klavierboek Anna Maria van Eijl*, Neuausgabe von Frits Noske, Amsterdam 1976 (= MMN 2).

81 Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht, MS q-1.

82 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

sächsischen Erzgebirgsstädtchen Adorf stammende Kerll hätte seinen älteren Kollegen wie schon zuvor in Italien auch auf der Reise von Wien nach Brüssel begleitet. Hätte er tatsächlich an Frobergers Besuch in Dresden (von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein wird) teilgenommen, wäre er von Amtes wegen und seinem Alter nach freilich in den Schatten Frobergers getreten und deshalb auch in Johann Matthesons Bericht über diesen Besuch übergangen worden. Weckmann aber mag Kerlls Toccata unter dem Eindruck des Besuchs seiner Wiener Gäste in das Unterrichtsheft mit *Französche Art Instrument Stücklein* aufgenommen haben, um seine(n) Schüler auch mit neuester Musik im italienisch-süddeutschen Stil bekanntzumachen.

4. Frobergers Kompositionen in HM

4.1 Frobergers Besuch in Dresden; seine Beziehungen zu Weckmann

Insgesamt zwei der in HM überlieferten Kompositionen werden Froberger selbst zugeschrieben; sie stehen somit im Brennpunkt von dessen Beziehungen zum Hauptschreiber des Clavierbuchs, Matthias Weckmann: die *Meditation, faist sur ma Mort fotore la quelle se juve lentement avec discretion* D-Dur FbWV 611a,1 mit der Nachschrift „NB Memento Morj Froberger?“ (S. 8 f.) und die *Covrante Frob*: D-Dur FbWVB 611a,3 (S. 23)⁸³. Schon Gustafson und Silbiger spekulierten über einen Zusammenhang zwischen Weckmanns Manuskript und dem allein von Mattheson mitgeteilten Besuch Frobergers am Dresdner Hof⁸⁴. In seiner *Ehren=Pforte* geht Mattheson zweimal auf dieses Ereignis ein: in den biographischen Notizen zu Froberger und in der Weckmann-Kurzbiographie. Es folgen zunächst Auszüge aus dem Artikel *Froberger*⁸⁵:

„Hierauf hatte er [Froberger] Belieben, nach Dresden zu reisen, um die dortige Capelle zu besuchen: welches ihm auch der Kaiser nicht nur erlaubte; sondern recht gerne sahe, daß der Churfürst, **Johann Georg II.** seinen **Froberger** gleichfalls hören mögte: zu welchem Ende denn Er ihm ein Empfehlungs=Schreiben mitgeben ließ. Er spielte, unter andern, 6. Toccaten, 8. Capricci, 2. Ricercaten und 2. Suiten, die er alle in ein schöngebundenes Buch sehr sauber selbst geschrieben hatte, vor dem Churfürsten, und überreichte Ihm hernach das Buch zum Geschenck; wofür er eine güldene Kette bekam, bey Hofe wohl bewirtheet, und, mit einem Churfürstlichen Antwortschreiben an den Kaiser [!], in allen Gnaden erlassen [entlassen] wurde.“

Im Artikel *Weckmann* lautet die Schilderung von Frobergers Besuch folgendermaßen:

„**Johann Jacob Froberger**, Kaiser *Ferdinandi* Hoforganist, kam um diese Zeit nach Dresden, und brachte dem Churfürsten ein Kaiserliches Handschreiben. [...] Dieser [Froberger], nachdem er gespielt hatte, frug gleich nach einem in der Capelle, der **Weckmann** heißen solle, der wäre am Kaiserlichen Hofe sehr berühmt [!], und denselben mögte er gerne kennen. **Weckmann** stund hart hinter ihm, dem schlug der Churfürst auf die Schulter, und sagte: Da steht mein **Matthies**. Nach abgelegten Begrüßungen, spielte denn **Weckmann** auch, und führte ein Thema, daß er von **Frobergern**

83 Neuausg. in Weckmann 1991 (wie Anm. 2), S. 72 f. u. 85, sowie in Froberger 1995 (wie Anm. 6), S. 112 ff.

84 Gustafson, Bd. 1, S. 39 f.; Silbiger 1985, S. 124 f.

85 Mattheson 1740, S. 88, das zweite Zitat S. 396.

beobachtet, fast eine halbe Stunde durch; darüber sich so wohl dieser, als der gantze Hof verwunderte, und **Froberger** zum Churfürsten mit dem [den] Worten herausbrach: Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos. Beregte beide Künstler haben hernach immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und **Froberger** sandte dem **Weckmann** eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so daß **Weckmann** auch dadurch der frobergerischen Spiel=Art ziemlich kundig ward.“

So unrichtig viele Angaben Matthesons zu Frobergers Biographie auch sind, die umfangreichen Detailkenntnisse über den Dresden-Besuch veranlassen kaum zu Zweifeln an der Zuverlässigkeit seines Berichts. Lediglich eine einzige Bemerkung entpuppt sich bei näherem Hinsehen als fragwürdig: Froberger kann den Dresdner Hof spätestens im Jahre 1655, kurz vor Weckmanns Berufung nach Hamburg, besucht haben. Der musikliebende Johann Georg II. trat allerdings erst 1656 die Nachfolge seines Vaters Johann Georg I. als sächsischer Kurfürst an; bei Frobergers Wettspiel mit Weckmann muß er noch Kurprinz gewesen sein. Vermutlich bezog sich Mattheson bei der Ausarbeitung seines Artikels ohne Überprüfung der historischen Fakten auf den populäreren Johann Georg II.

Selbst die Behauptung, Weckmann sei am Wiener Hof „sehr berühmt“, muß nicht Matthesons Phantasie oder Neigung zu patriotischer Gesinnung entsprungen sein: Der von Weckmann am 15. Juni 1647 bei einer Zwischenstation auf der Rückreise von Kopenhagen nach Dresden in Hamburg signierte (autographe) Kodex KN 206 in der Ratsbücherei Lüneburg umfaßt neben anderer Vokalmusik Motetten des Wiener Hofkapellmeisters Giovanni Valentini und seines Schülers Ferdinand III. und beweist damit, daß zwischen Weckmann und dem kaiserlichen Hof schon damals Verbindungen bestanden haben⁸⁶. Wie es scheint, hatte Mattheson ausreichend Material gesammelt, um mit einer derartigen Vielfalt an präzisen Einzelheiten zu dem Dresdner Ereignis aufwarten zu können. Aller Wahrscheinlichkeit nach stützen sich seine Mitteilungen auf Weckmanns ehemaligen Schüler und Assistenten Johann Kortkamp (1643-1721), der als Organist seit 1669 am Maria-Magdalena-Kloster und von 1676 bis zu seinem Tod an St. Gertrud in Hamburg wirkte⁸⁷. In jedem Fall aber bediente sich Mattheson bei den Recherchen für seine *Ehren=Pforte* einer handschriftlichen Chronik Kortkamps, die ihrerseits wiederum auf Kirchenakten und mündlicher Überlieferung basiert⁸⁸. Kortkamp und/oder Mattheson dürften ferner Abschriften des autographen Bandes besessen haben, den Froberger Johann Georg II. (oder I.) überreichte, und der vermutlich beim Brand der Dresdner Archive (1701) vernichtet wurde⁸⁹. Allein unter dieser Voraussetzung war Mattheson in der Lage, über den Inhalt jener Handschrift Auskunft zu geben; das in die kurfürstliche Bibliothek eingegangene Original kann ihm kaum vorgelegen haben. Am Ende seines Froberger-Artikels erwähnt Mattheson noch eine weitere handschriftliche Sammlung⁹⁰:

86 Silbiger 1985, S. 122 ff. u. 130-135.

87 Baron in *New GroveD* 10, S. 212.

88 Krüger *Organistenchronik*, S. 204. Nach persönlichen Mitteilungen von Ibo Ortgies lassen sich fast alle Angaben in Kortkamps Notizen zu Weckmanns Biographie dokumentarisch stützen.

89 Becker-Glauch in *MGG* 3, Sp. 768.

90 Mattheson 1740, S. 89.

„Ich besitze ein Ms. von ihm, in vier Theilen, mit frantzösischen Titeln: ob es gedruckt ist, kann ich nicht wissen. Der erste Theil enthält **Fugen**; der zweite **Capricien**; der dritte **Toccaten**; und der vierte **Suiten**, aufs Clavier: alle mit besondern Aufschrifften [!]. Unter diesen Sachen ist auch ein Stück, mit dem Titel: *Plainte, faite à Londres, pour passer la melancolie* [FbWV 630,1], wobey eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais so wohl, als zwischen Calais und England, von den Land= und Seeräubern wiederfahren“.

Auf welchem Weg aber gelang es Mattheson, ein – wie er an anderer Stelle schreibt⁹¹ – autographes Manuskript Frobergers zu erwerben? Wie konnte er Einblick in den Briefwechsel zwischen Froberger und Weckmann nehmen? Untersucht man sämtliche Notizen, die Mattheson innerhalb seiner diversen Publikationen dem Wiener Hoforganisten widmet, so fällt auf, daß er sich über Frobergers tatsächliche Lebensumstände vergleichsweise schlecht unterrichtet zeigt, während seine Beiträge zur Biographie der zeitweise in Hamburg tätigen Komponisten Weckmann und Bernhard in der *Ehren=Pforte* zu den umfangreichsten und aussagekräftigsten zählen. Mit einem gewissen Protektionismus für hanseatische „Musici“ allein ist dies nicht zu rechtfertigen; sogar Kortkamps Hamburger Organistenchronik vermag nicht mit sämtlichen der von Mattheson geschilderten Fakten und Daten zum Wirken Weckmanns und Bernhards aufzuwarten. Matthesons übrige biographische Anmerkungen zu Froberger beschränken sich dagegen auf einen falschen Geburtsort und ein unrichtiges Geburtsjahr, auf die Lehrzeit bei Frescobaldi (die er Kirchers *Musurgia Universalis* entnehmen konnte⁹²), auf die Reise nach Frankreich und England (die sich aus der Beischrift zur erwähnten *Plainte* ergibt) sowie auf den nachweislich unzutreffenden Todesort Mainz (wo Clavierwerke Frobergers seit 1693 verlegt wurden). Der weitaus größte Teil seiner Froberger-Kurzbiographie setzt sich in der Tat aus einer legendenhaft anmutenden Ausdeutung des Untertitels zur *Plainte* zusammen. Schließlich folgt noch eine ausführliche Beschreibung seines Froberger-Autographs, dessen Gliederung, nicht aber Ordnung derjenigen der beiden Wiener Froberger-Handschriften von 1649 und 1656 gleicht⁹³. Erklären ließe sich eine derart unausgewogene Überlieferung stichhaltiger Fakten zu Frobergers Lebensumständen jedoch aus der Hypothese, Mattheson habe die von ihm genannten Manuskripte Weckmanns und Frobergers sowie eventuell weitere Musikalien und Dokumente direkt dem Nachlaß Weckmanns entnommen!⁹⁴

Kehren wir nunmehr zu Frobergers Besuch in Dresden zurück. Analysiert man Matthesons Darstellung jenes Ereignisses, so fällt auf, daß der Kaiser Frobergers Reise nicht allein begrüßte, sondern durch ein eigenes „Handscreiben“ persönlich unterstützte; ja, Froberger erhielt – als Organist im Dienst des Kaisers – vom sächsischen Kurfürsten sogar ein „Antwortscreiben“ an Ferdinand III. Die Beantwortung eines Empfehlungsschreibens liegt keineswegs in der Natur einer solchen Sache. Verständlich ist dieser Briefwechsel nur unter der Annahme, Froberger hätte

91 Daß es sich dabei tatsächlich um ein Froberger-Autograph handelte, bestätigt Matthesons Bemerkung (1739, S. 90, § 97): „Froberger schrieb der rechten [Hand] sechs, der lincken sieben Linien zu, welche letztere mit Baß= und Tenor=Schlüsseln bezeichnet sind.“ Diese für Froberger charakteristische Notation entspricht seinen drei in Wien überlieferten autographen Codices.

92 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

93 Rampe 1994, S. 313-319.

94 Überprüfen wird der Verfasser seine Hypothese in einer als Fortsetzung dieser Arbeit geplanten Studie, deren Veröffentlichung ebenfalls im Schütz-Jahrbuch vorgesehen ist.

bei dieser Gelegenheit aktive Kurierdienste geleistet. Ihn aus Dresden mit einem kurfürstlichen Antwortschreiben, welchen Inhalts auch immer, zu entlassen, wäre freilich allein dann angebracht gewesen, wenn es den Adressaten innerhalb einer überschaubaren Zeitspanne, nicht aber Jahre später erreicht hätte! Damit rücken wir der Datierung von Frobergers Besuch ein gutes Stück näher.

Mattheson ordnet die Begebenheit unmittelbar vor dem Jahre 1654 ein, in dem die Organistenstelle an St. Jacobi vakant wurde, und läßt ihr Weckmanns Aufenthalt am dänischen Hof vorausgehen, von dem dieser spätestens 1648 nach Dresden zurückkehrte. Wie oben festgestellt, befand sich auch Froberger in jener Zeit auf Reisen; spätestens im September 1649 muß er (wohl zusammen mit Leopold Wilhelm und Kerll) wieder in Wien eingetroffen sein – ein Umstand, der sich aus insgesamt drei Dokumenten ergibt: zunächst aus dem bereits erwähnten Brief Frobergers vom 18. September aus Wien (siehe Anhang II), sodann aus der Widmung seines *Libro Secondo* an Ferdinand III. (Wien, 29. September⁹⁵) und schließlich aus einem Schreiben William Swanns, des Gesandten des Prinzen von Oranien, an dessen Privatsekretär Constantijn Huygens in Den Haag vom 15. September. In seinem Brief beschreibt Swann einen außerordentlichen Cembalisten namens Froberger⁹⁶, dem er versprochen habe, einige Stücke von „Mr Chambonier“ (!) zu senden. Für die Folgezeit vom 30. September 1649 bis zum 1. April 1653, dem Datum von Frobergers erneuter Anstellung am Wiener Hof, existieren jedoch nahezu keinerlei Informationen zu Aktivitäten des kaiserlichen Kammerorganisten. Diese „weißen Flecken“ in Frobergers Biographie sind um so bedauerlicher, als man annehmen muß, in jenen Jahren hätten seine Reisen nach Brüssel, Paris und London stattgefunden⁹⁷, über die uns mehrere Beischriften zu einigen seiner Werke vage Auskunft erteilen. Mit Hilfe solcher Anhaltspunkte und der bereits zitierten Schreiben Erbens bietet sich nunmehr die Möglichkeit, einiges Licht in Frobergers äußere Lebensumstände während jener Zeit zu bringen.

In seinem zweiten Brief an Kircher vom 9. Februar 1654 (siehe Anhang II) gibt Froberger an, „seit meiner Abreis von Rom einen zimlichen Theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niderlandt“ bereist zu haben. Das einzige gesicherte Datum im Rahmen jener Reise geht aus einem Gedicht hervor, das in Jean Lorets *La muze historique* publiziert wurde⁹⁸. Darin erfährt man von einem Konzert zu Ehren Frobergers am 29. September 1652 in „Les Jacobins“ (Paris), an dem fast 80 Sänger und ebensoviele Instrumentalisten mit Violinen, Gamben, Drehleiern, Kontrabässen, Blockflöten, Harfen, Gitarren, Theorben, Lauten, Cembali, Trompeten und Oboen (!) sowie Froberger selbst am Orgelregal mitwirkten. Das Publikum dieser Großveranstaltung setzte sich aus mehr als 615 Zuhörern zusammen, unter ihnen offensichtlich auch der französische König und andere Mitglieder des Hochadels. Froberger muß in Paris ganz außerordentlich erfolgreich gewesen sein, was der

95 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VII. Ein Faks. der Handschrift, hrsg. von Robert Hill, erschien unter dem Titel *Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. Hs. 18706 (Froberger autographs)*, New York u. London 1988 (= 17th Century Keyboard Music 3,1).

96 Jonckbloet und Land, S. CCL-CCLI. Der originale Wortlaut: „un homme tres rare sure les Espinettes [...] nommé Monsr Frobergen“. Espinette bezeichnet nach damaliger Terminologie sämtliche Gattungen von Kielklavieren.

97 Siedentopf, S. 16 f.; Buelow in *New GroveD* 6, S. 859.

98 Krebs, S. 232 f. Dieses Spottgedicht wird in Anhang III (S. 107) der vorliegenden Studie vollständig wiedergegeben.

Autor des Gedichts nicht zu leugnen vermag, selbst wenn er ihn neiderfüllt als höchst mittelmäßige Person und „piffre d'allemand“ abwertet. Besondere Beachtung verdienen die Schlußverse: Dort heißt es, Froberger sei zwar Organist des Kaisers, werde aber (seit einiger Zeit) von „sieur archi-duc Léopolde“ honoriert. Demnach stand Froberger, wie augenscheinlich schon 1648/49 in Italien, als kaiserlicher Organist im Dienst des Erzherzogs – und dies möglicherweise bereits seit dem Brüsseler Aufenthalt im Jahre 1650.

4.2 Frobergers Reisen zwischen 1649 und 1653

Angesichts der phantasievollen Schilderungen Matthesons und der gelegentlich drastischen Anmerkungen zu einigen Lamento-Kompositionen wurden Frobergers Reisen in der jüngeren Vergangenheit häufig als „wilde Abenteuer“ ohne klare Zielvorgaben hingestellt⁹⁹, sozusagen als „Sturm und Drang“-Phase im Unterschied zu seinem „verklärten“ Lebensabend auf dem Witwensitz der Herzogin Sibilla von Württemberg und Montbéliard in Héricourt (damals eine württembergische Enklave in Frankreich, heute zur Region Haute-Saône gehörend). Die angesprochenen Begleitumstände lassen indes den Verdacht aufkommen, daß Frobergers Reisen im Gefolge des Erzherzogs mehr politisch denn künstlerisch motiviert waren, in keinem Fall aber als Konsequenz purer Reiseleidenschaft gelten können. Dabei dürfte Froberger dem Hof gewiß ein willkommenes „Präsentationsobjekt“ geboten haben; umgekehrt sicherte dem Kammerorganisten Ferdinands III. ein Auftritt im Beisein Leopold Wilhelms von Anbeginn an die gewünschte Aufmerksamkeit. War Froberger dagegen allein unterwegs, wollte sich der Erfolg nicht immer so rasch einstellen.

Es muß anderen überlassen bleiben herauszufinden, weshalb und wohin genau Leopold Wilhelm in jenen Jahren reiste. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt läßt sich Frobergers Mittel- und Westeuropareise folgendermaßen rekonstruieren: In seinem Schreiben vom 19. Februar 1655 aus Paris skizziert Erben eine Reiseroute, die zu wählen ihn der „sehr wohl gereiste Hoff Organist Johann Jacob Froberger [...] veranlasset“ habe. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß diese Empfehlung auf eigenen Erfahrungen Frobergers beruhte, zumal sich die Reiseschwerpunkte mit Frobergers Angaben gegenüber Kircher („einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niederlandt“) vollständig decken. Entscheidende Bedeutung als Glieder in der nachstehenden Indizienkette gewinnen indes Frobergers lateinische Kommentare zu einigen Lamento-Kompositionen, die in den Anmerkungen vollständig übersetzt werden.

Beginnen wir im Februar 1650 in Brüssel. Einen ersten Hinweis liefert uns der Vermerk „fatto a Bruxellis anno 1650“ zur Abschrift von Frobergers *Toccata FbWV 102* (1649) im dritten Teil des Ms. Bauyn¹⁰⁰. Auf einen Aufenthalt am Regierungssitz der Spanischen Niederlande deutet ferner die Nachschrift zur *Lamentation sur ce, que j'ay été voté. Et se joue à la discretion, et encore mieux que les soldats m'ont' traicté. Allemande* (FbWV 614, 1) hin; dort heißt es am Ende¹⁰¹:

⁹⁹ Jonckbloet und Land, S. CCL-CCLI sowie Reimann in MGG 4, Sp. 982 f.

¹⁰⁰ Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIII.

¹⁰¹ Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibl. u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 83^r (Riedel 1963, S. 100).

„NB. Cum D[ominus]. Froberger Bruxellis Lovanium iter faciens à militibus Lotharingis, tunc grantibus verberibus male tractatus fuisset imo (quamvis ceteroquin Patentes Caesareas inspexissent) spoliatus saucius tandem dimissus: hanc Lamentationen pro animi afflicti solatione composuit.“

Nicht nur Froberger scheint sich 1650 in Büssel befunden zu haben. Auch Kerll soll seit diesem Jahr wieder dort gelebt haben, bis er im Jahre 1656, in dem die Regentschaft des Erzherzogs als Statthalter der Spanischen Niederlande zu Ende ging, zum Vizekapellmeister am Münchner Hof aufstieg¹⁰². Vermutlich kehrte Leopold Wilhelm 1650 zusammen mit seinem Organisten Kerll nach Brüssel zurück. Man fragt sich jedoch, weshalb Froberger gleichfalls die weite Strecke dorthin hätte zurücklegen sollen. Eine einleuchtende Erklärung hierfür bietet die Hochzeit Philipps IV. von Spanien und Maria Annas von Habsburg, einer Tochter Ferdinands III., im Februar 1650 in Brüssel¹⁰³. Aus diesem Anlaß reiste der Kaiser samt seiner Hofkapelle in die Spanischen Niederlande und ließ in Brüssel ein Musikfest organisieren, dessen Höhepunkt die Uraufführung der Oper *Ulisse nell'isola di Circe* am 24. Februar 1650 darstellte, die Leopold Wilhelms Kapellmeister Gioseffo Zamponi komponiert hatte¹⁰⁴. Es versteht sich, daß bei einer solchen Veranstaltung weder der Kammerorganist des Kaisers noch der des Erzherzogs fehlen durften. Möglicherweise war deren Abreise aus Italien sogar durch die Vorbereitungen der unmittelbaren bevorstehenden Königshochzeit bedingt.

Von Brüssel aus scheint Froberger einen Abstecher nach Löwen unternommen zu haben; Titel und Nachschrift zur *Lamentation* FbWV 614, 1 sprechen von einem Überfall durch lothringische Soldaten (auf dem Höhepunkt des damaligen französischen Bürgerkriegs) während des Wegs dorthin¹⁰⁵. Daß eine kaiserliche Abordnung oder gar der Statthalter der Spanischen Niederlande selbst von Partisanen mißhandelt und beraubt wurde, ist schwer vorstellbar. Etwaige Reisebegleiter bleiben in Frobergers Kommentar im Unterschied zu anderen Mißgeschicken¹⁰⁶ jedoch unerwähnt. Dies läßt darauf schließen, daß er sich nach Löwen ohne den Erzherzog aufmachte. Vermutlich war Leopold Wilhelm nach seiner Rückkehr nach Brüssel bestrebt, die einzelnen Provinzen seines Hoheitsgebiets zu besuchen, um Kontroll- und Repräsentationspflichten auszuüben. Folgt man den Mitteilungen Erbens, so könnte ihn sein Weg zusammen mit Froberger durch „Hollandt“ nach „Seelandt“ (Zeeland), „Brabant“ und „Flandern“ geführt haben. In Antwerpen hätte Froberger die letzten Vertreter der Clavierbauerfamilie Ruckers, Andreas (I.) (1559-1651/53) und Andreas (II.) (1607-vor 1667), sowie Johannes Couchet (um 1612-1655) kennenlernen können¹⁰⁷. Außerdem ist davon auszugehen, daß sich Froberger mit

102 Weckmann (wie Anm. 2), Vorwort, S. V u. XI f.)

103 Wangermée in *New Grove* 3, S. 397.

104 Haas 1922/23, S. 63.

105 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XIII. Die Übersetzung der lateinischen Nachschrift lautet: „Als Herr Froberger von Brüssel nach Löwen reiste, wurde er von lothringischen Soldaten, die damals mit Peitschen auf ihn losgingen, verprügelt, ja sogar beraubt und schließlich verwundet zurückgelassen (obgleich sie übrigens seine kaiserlichen Reisepapiere kontrolliert hatten). Diese Lamentation komponierte er, um seine gedemütigte Seele zu trösten.“ (S. R.)

106 Man denke an die Kompositionen FbWV 631,1 und 632, auf die ich später eingehen werde.

107 Froberger hätte schon hier – und nicht erst später in Paris – mit Cembalomodellen der Familien Ruckers und Couchet Erfahrungen sammeln können, die über zwei gleichgerichtete, koppelbare Manuale verfügten. Vgl. O'Brien, besonders S. 121 ff.

dem bereits in voller Blüte stehenden niederländisch-flämischen Orgelbau auseinandersetzte. In den Niederlanden dürfte er ferner mit dem Sekretär des Prinzen von Oranien, Constantijn Huygens, zusammengetroffen sein¹⁰⁸. Frobergers vorläufige Entlassung aus den Diensten des Erzherzogs ergibt sich aus einem neuerlichen Aktenfund Rudolf Raschs: Am 11. März 1650 erhielt Zamponi von der Brüsseler Hofkasse die beträchtliche Summe von „240 guilders“ ausbezahlt, um Froberger die Finanzierung seiner Lebenshaltungskosten und die Fortsetzung seiner Reise zu gewähren¹⁰⁹. Offen bleibt freilich, ob dieses Datum den Beginn der mutmaßlichen Reise durch Holland, Seeland, Brabant und Flandern oder vielmehr des Aufbruchs nach Paris markiert.

Anders als Erben, der sich sich von Flandern aus unmittelbar nach England wandte (wahrscheinlich über Ostende oder Zeebrugge), muß Froberger laut der unten angeführten Nachschrift zur *Plainte* FbWV 630,1 zunächst nach Paris gelangt sein, wo er vermutlich bis Herbst 1650 eintraf. Ein konkreter Anhaltspunkt für diese Datierung ergibt sich aus dem sogenannten „Oldham-Manuskript“, einem Teilautograph Louis Couperins, das zugleich die Hauptquelle für die meisten von dessen bislang unveröffentlichten Orgelwerken darstellt¹¹⁰: Dort finden sich laut Angaben Guy Oldhams unter den mit „66“ und „66a“ nummerierten Stücken eine *Fantaisie Couperin le 8e Octobre Mil six cents cinquante*¹¹¹ sowie daran anschließend eine *Duressse de frescobaldi*. Letztgenannter folgt – an Stelle der üblichen Schlußmarke „fin“ – Couperins autographe Nachschrift „pria“¹¹², die sich als Kopiervermerk (Kurzform von „manu propria fecit“) des Frescobaldi-Schülers Froberger zu erkennen gibt¹¹³. Demnach scheint Couperin die *Duressse de frescobaldi* bis Herbst 1650 von Froberger persönlich erhalten zu haben; eine kompositorische Auseinandersetzung mit Frescobaldis Stil der „durezza [e ligature]“ wiederum macht Couperins *Fantaisie des Duretez* wahrscheinlich, die ebenfalls im Oldham-Manuskript autograph überliefert und mit dem Datum des 8. November 1650 versehen ist. Diese Beobachtungen legen nicht allein Frobergers Eintreffen in Paris bis Herbst 1650 nahe, sondern veranlassen zudem dazu, Couperins Übersiedlung aus seinem Heimatort Chaumes nach Paris in die Zeit unmittelbar nach dem 25. Juli 1650 vorzudatieren.

108 Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VI u. XII.

109 Rasch, S. 123.

110 Die Handschrift befindet sich im Besitz von Guy Oldham, England; vgl. Oldham pass. (eine Edition von Louis Couperins Orgelwerken wird seit 1995 von Oldham und Davitt Moroney als Hrsg. angekündigt). – Gustafson (Bd.2, S. 267 f.), der das Ms. als „32-Oldham“ verzeichnet und ausführlich beschreibt, identifiziert innerhalb der Quelle mehr als 110 Kompositionen von Jean-Henry d'Anglebert, Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Girolamo Frescobaldi, Guillaume Hardel, Monsieur Monnard und Etienne Richard; außerdem weist Gustafson neben Couperin, der mit den Nummern 25-110 den weitaus größten Teil des Ms. notiert zu haben scheint, noch sechs weitere Schreiber nach, darunter vermutlich d'Anglebert (Nr. 3-5, 12) und Chambonnières (Nr. 10, 11, 13-16, 18-24a).

111 Es handelt sich um die älteste überlieferte Komposition Louis Couperins.

112 Den Hinweis auf diesen Sachverhalt und die sich daraus ergebenden Schlußfolgerungen verdanke ich dem australischen Organisten und Cembalisten Brett Leighton (Langenstein/Oberösterreich) vom Bruckner-Konservatorium in Linz.

113 Froberger 1993 (wie Anm. 6), S. X. Entsprechende Kopiervermerke finden sich auch im Ms. Bauyn (s. unten), dessen Zusammenstellung auf den Nachlaß Louis Couperins zurückgehen dürfte; vgl. Froberger 1995 (wie Anm. 6), S. XI.

ren¹¹⁴. Froberger und Couperin könnten sich erstmals im Rahmen der *Assemblée des honnestes curieux* getroffen haben, einer privaten Akademie, die Chambonnières in Paris unterhielt.

Der Nachschrift in der einzigen Quelle von FbWV 630,1 zufolge reiste Froberger von Paris aus über Calais und Dover nach London weiter¹¹⁵:

„NB. D[omi]nus Froberger volens Parisiis in Anglicam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in taverna piscatoria sine numo Anglicam appulerit, ac Londinum venit. Ubi cum interesset Societati et musicam audire vellet, monitus est levare folles: id quod fecit. Sed ex melancholia oblitus semel levare ab organoedo pede per portam extrusus fuit. Super quo casu hanc lamentationem composuit.“

Zu vermuten steht, daß Froberger auch den Weg von Paris nach London, auf dem er zu Land und zu Wasser erneut ausgeraubt wurde, ohne Leopold Wilhelm zurücklegte: Eine kaiserliche Reisegruppe wäre kaum je in die Verlegenheit geraten, in einer Fischerhütte Zuflucht suchen zu müssen. Ungeklärt ist bislang jedoch die Frage, wann genau Froberger in England weilte. Wie im folgenden gezeigt werden soll, muß er sich im Spätherbst des Jahres 1652 noch in Paris befunden haben. Die Zeit zwischen Ende 1652 und Anfang 1653 hätte für einen Engländeraufenthalt allerdings nur wenig Raum geboten, bedenkt man, daß Froberger seit 1. April 1653 wieder im Dienst des Wiener Hofes stand. Scharlau setzt die Reise nach England mit guten Gründen um 1651/52 an¹¹⁶, eine Datierung, die gegenwärtig nicht zu präzisieren ist. Von London aus dürfte Froberger nach Paris zurückgekehrt sein, entweder allein auf direkter Strecke oder via Brüssel bzw. Spanische Niederlande, um sich dem Erzherzog anzuschließen. Spätestens an besagtem 29. September 1652 müssen Leopold Wilhelm und Froberger in der französischen Hauptstadt eingetroffen sein; möglicherweise war das an diesem Tag veranstaltete Konzert sogar der Ankunft des kaiserlichen Statthalters gewidmet. Wie Rasch feststellte, muß Froberger im Dezember 1652 noch immer dem Gefolge Leopold Wilhelms angehört haben¹¹⁷.

114 Moroney nennt in seiner biographischen Übersicht (Louis Couperin, *Pièces de Clavecin*, hrsg. von Paul Brunold, rev. von Davitt Moroney, Monaco 1985, Vorwort, S. 6) unter Berufung auf eine Notiz von Evrard Titon du Tillet (S. 402 f.) den 24. Juli 1651 als den Tag, an dem Couperin und seine Brüder mit dem Pariser Hofcembalisten Chambonnières zusammengetroffen sein sollen. Titon du Tillet überliefert als Datum das Fest des heiligen „Jacques“, ohne eine Jahreszahl hinzuzufügen. Das Fest des heiligen Jacques findet jedoch nicht am 24., sondern am 25. Juli statt (persönliche Mitteilung von Brett Leighton). Für die Vordatierung auf 1650 hatte sich 1980 bereits David Fuller (in *New GroveD* 4, S. 120) ausgesprochen.

115 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 70^r (Riedel 1963, S. 99). Die Übersetzung lautet: „Als Herr Froberger von Paris nach England reisen wollte, wurde er zwischen Paris, Calais und Dover sogar auf dem Meer beraubt, so daß er mittellos in einer englischen Fischerhütte landete und sich nach London begab. Wann immer er an einer gesellschaftlichen Veranstaltung teilnahm und Musik hören wollte, wurde er aufgefordert, die Blasebälge zu treten, was er auch tat. Als er aus Melancholie einmal zu treten vergaß, wurde er vom Organisten mit einem Fußtritt zur Tür hinausgeworfen. Über jenen Fall komponierte er diese Lamentation.“ (S.R.)

116 Scharlau, S. 51.

117 Rasch, S. 123 f. Froberger erhielt am 19. Dezember 1652 aus der Privatschatulle des Erzherzogs einen Betrag von „144 guilders“, nachdem er sich mehrfach vor Leopold Wilhelm hatte hören lassen. Da die Abrechnung dieses Betrags in den Akten des Hofes festgehalten wurde, vermutet

Nach dem Konzertbericht vom 29. September 1652 zu urteilen, hatte Froberger in Paris Umgang mit Kreisen des Hofes. Solche Kontakte schlossen aller Wahrscheinlichkeit nach auch Musiker der Hofkapelle, beispielsweise Chambonnières und seine Akademie, ein. Darüber hinaus fand Froberger Zugang zu einem Musikerzirkel, in dessen Mittelpunkt der Lautenist Charles Fleury, Sieur de Blancrocher (um 1607-1652), gestanden zu haben scheint; weitere Mitglieder dieser Gruppe könnten Couperin sowie die Lautenisten Dufaut und Denis Gaultier gewesen sein¹¹⁸. Gaultier verfügte über gute Beziehungen nach London und mag durchaus den Anstoß für Frobergers Reise auf die britische Insel¹¹⁹, aber auch für die Entwicklung seiner Clavierpartiten gegeben haben. Fleury starb im November 1652 – laut Frobergers Anmerkungen zum *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* (FbWV 632) in seinem Beisein¹²⁰. Außer dieser Komposition vermitteln zwei weitere Werke Frobergers im Ms. Bauyn Hinweise auf seinen Aufenthalt an

Rasch einen erneuten Aufenthalt Frobergers in Brüssel. Bedenkt man freilich, daß selbst Frobergers Gehaltszahlungen während seiner Anwesenheit auf dem Regensburger Reichstag vom 1. April 1653 zentral am Sitz des Habsburgerhofes in Wien erfaßt wurden, besteht für die Annahme einer erneuten Rückkehr des Komponisten Ende 1652 nach Brüssel keinerlei Notwendigkeit. Vielmehr könnte das Datum des 19. Dezember 1652 Leopold Wilhelms Aufbruch aus Paris bezeichnen.

- 118 Couperin, Dufaut und Gaultier trugen entscheidend zur Entwicklung des Instrumental-Tombeaus bei und schrieben wie Froberger Tombeau-Kompositionen über den Unfalltod von „Monsieur Blancrocher“; vgl. Goldberg, pass. Von Dufaut (erste Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts) und Gaultier (*La rhétorique des dieux*, Paris um 1652) liegen außerdem Lautenpartiten mit der später von Froberger praktizierten Ordnung (Allemande-Gigue-Courante-Sarabande) vor. Diese Formen wie auch die Tombeau-Kompositionen können als Produkte des Musikerkreises um Blancrocher betrachtet werden.
- 119 Denis Gaultiers Cousin Ennemond Gaultier wurde um 1630 als Lautenist an den englischen Hof verpflichtet. Vgl. Rollin in *New Grove* D 7, S. 189; Fleischer, S. 1.
- 120 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek u. Archiv, Codex XIV/743, fol. 84^r (Riedel 1963, S. 101). Titel und lateinische Beischrift: *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche, lequel se joue fort lentement à la discrétion sans observer aucune mesure.* „NB. Monsieur Blancheroche, insignis Cytharoadus Parisiensis, D[omini]. Frobergeri optimus amicus, cum post convivium Dominae de S. Thomas, cum D[omini]. Froberger in horto regio deambulasset et domum reversus aliquid facturus scalas ascenderet; inde decidit, adeo graviter, ut ab uxore, filio aliisque in lectum debuerit trahi. D. Froberger videns periculum, cucurrit pro Doctore: adsunt et chirurgi qui sanguinem in pede laeso confluunt mitterent facta incisione: adest Monsieur Marquis de Termes: cui Monsieur Blancheroche prolem suam commendavit; et paulo post ultimum spiritum coepit trahere, animam exhalare.“

Übersetzung: „Monsieur Blancheroche, ein ausgezeichnete Pariser Lautenist, der beste Freund von Herrn Froberger, ging einmal nach einem von der Frau von St. Thomas [Madame de Saint Thomas, eine berühmte Kurtisane] gegebenen Mahl mit Herrn Froberger im königlichen Garten spazieren. Nach Hause zurückgekehrt, um einiges zu erledigen, stieg er die Treppe hinauf und stürzte von oben derart schwer hinunter, daß er von seiner Gattin, seinem Sohn und den anderen ins Bett gezogen werden mußte. Herr Froberger erkannte die gefährliche Situation und sandte nach einem Doktor. Als die Chirurgen eingetroffen waren, ließen sie das im verletzten Fuß gestaute Blut eine kurze Zeit zur Ader; dabei war Monsieur Marquis de Termes. Diesem vertraute Monsieur Blancheroche seinen Jungen an, und bald darauf tat er seinen letzten Atemzug und hauchte seine Seele aus.“ (S.R.)

der Seine¹²¹. Claviermusik Frobergers ist in mindestens vier französischen Handschriften des 17. Jahrhunderts überliefert¹²².

Darüber hinaus existieren aber noch andere Spuren jener Pariser Periode: Im dritten Teil des Ms. Bauyn folgen auf einen Komplex mit Werken Frobergers fünf Stücke von Frescobaldi sowie die *Passacaille Del Seigr Louigi* (Rossi)¹²³, die im 17. Jahrhundert sämtlich ungedruckt blieben. Daß zumindest die Kompositionen Frescobaldis höchstwahrscheinlich über Froberger nach Paris gelangten, legte ich bereits an anderer Stelle dar¹²⁴. Musikalien, die Froberger nach Frankreich vermittelte, bildeten offenbar die Grundlage einer Anthologie mit *Fvgves et Caprices*, die François Roberday im Jahre 1660 in Paris edierte¹²⁵. Abgesehen von einem einzigen Werk Frobergers¹²⁶ glückte es bisher nicht, die Kompositionen dieser Sammlung den Autornamen zuzuordnen, die Roberday in seiner Vorrede anführt: Dabei handelt es sich um „l'illustre Frescobaldy, Monsieur Ebnert“ (Frobergers Wiener Organistenkollegen Wolfgang Ebner), um „de la Barre, [L.] Coupperin, Cambert, d'Anglebert“ sowie um „Froberger, [Ferdinands Hofkapellmeister] Bertalli, Maistre de Musique de l'Empereur, & Caualli Organiste de la Republique de Venise à saint Marc“.

Paris kann Froberger nicht vor dem Tod Fleurys de Blancrocher im November 1652 bzw. der Entstehung des *Tombeau* FbWV 632 verlassen haben. Ausgehend von den Gehaltslisten des Wiener Hofes, auf denen Frobergers Name seit dem 1. April 1653 wieder auftaucht, konnte sich in der Forschung die Auffassung etablieren, der Komponist sei von seiner Reise durch Westeuropa direkt nach Wien zurückgekehrt. Tatsächlich hätte sich für Froberger jedoch kein zwingender Anlaß geboten, sogleich nach Wien zu reisen, denn Ferdinand III. weilte samt Hofstaat und -kapelle ja seit Herbst 1652 auf dem Regensburger Reichstag. In seinem zweiten Brief an Kircher vom 9. Februar 1654 gibt Froberger hierzu eine klare Auskunft: „daß nach dem ich seit meiner abreis von Rom einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niderlandt [...] durchreiset [...] bin ich entlichen anhero nachher Regensburg kommen“, wo ich „bey meinem Allergnädigsten Kaiser undt Herrn zu meiner vorigen Charge kommen“. Offenbar hielt sich Froberger bis zum Ende des Reichstags im Jahre 1654 in Regensburg auf.

Nach unseren bisherigen Erkenntnissen zu Frobergers Reisetätigkeit überraschte es, wäre seine Abreise aus Paris nicht ebenfalls vom politischen Tagesgeschehen bestimmt worden. Ein weiteres Glied unserer Indizienkette liefert wiederum Matteson: Am Ende seiner Froberger-Kurzbiographie gibt er an, in dem Froberger-Autograph in seinem Besitz hätten sich unter den „Suiten, aufs Clavier: alle mit besondern Aufschrifften“ außer der „Plainte [...] Ingleichen eine Allemande, faite en

121 Gustafson, Bd. 2, S. 405 f. Es handelt sich um FbWV 613,1 (fol. 12^r) und FbWV 401 (fol. 15^r-16^r).

122 Ebd. Bd. 1, S. 322.

123 Ebd. Bd. 2, S. 406 f., 410 f. u. 427. Die betreffenden Werke befinden sich auf fol. 19^r-20^v, 32^r-33^v (Frescobaldi) sowie 60^v-61^r (Rossi).

124 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

125 Neuauflage, hrsg. von Jean Ferrard, Paris 1972 (= *Le Pupitre* 44). Dort (S. 11 f.) auch ein Faks. des Vorworts der Erstausgabe (1660); dessen auszugsweise deutsche Übersetzung in: Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort, S. XI.

126 Eine Variante (FbWV 407a) des ersten *Ricercars* von 1656 (FbWV 407), die in Roberdays Edition als *Fvgve 5.me* aufgenommen wurde. Vgl. Froberger 1995 (wie Anm. 6), Vorwort S. XI f. u. XIII, Notenteil, S. 18-19 u. 106-109.

passant le Rhin, dans une barque, en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung: woran ein Graf von **Thurn**, dessen Hofmeister, zween Herren von **Alefeldt**, und einer von **Bodeck** Theil nehmen“, befunden¹²⁷. Mehrere Anhaltspunkte deuten darauf hin, daß sich diese Gefahrensituation auf der Strecke von Paris nach Regensburg entwickelte: Während der gesamten Westeuropareise hätte Froberger wenigstens zweimal Gelegenheit gehabt, den Rhein zu überqueren – zunächst von Deutschland in die Niederlande oder auf dem Weg nach Bonn bzw. nach Köln, sodann von Frankreich zurück nach Deutschland. Frobergers Reisebegleiter waren laut Mattheson Herren von Thurn und Alefeldt. Jener Graf von Thurn scheint ein Mitglied der bis jetzt in Regensburg ansässigen Familie von Thurn (und Taxis) gewesen zu sein. Die Stadt Alefeld hingegen liegt im heutigen Mittelfranken. Es ist also durchaus vorstellbar, daß Ferdinand III. eine Gesandtschaft aus dem Regensburger Raum nach Paris schickte, um Froberger nach Deutschland zurückzuholen und eskortieren zu lassen. Daß dieser Abordnung ein Graf von Thurn vorstand, weist allerdings darauf hin, daß Froberger die Rückreise nach Regensburg zusammen mit Leopold Wilhelm oder zumindest mit Teilen seines Gefolges antrat. Hierbei könnten erneut politische Absichten, Konsultationen und Verhandlungen im Spiel gewesen sein, ein Verdacht, den die von Erben skizzierte Reiseroute nährt: Sie führte auf deutscher Seite ausnahmslos durch kurfürstliche bzw. erzbischöfliche Residenzen oder freie Reichsstädte (deren Vertreter ja sämtlich auf dem Reichstag anwesend zu sein hatten). Von Paris aus hätte die Reisegruppe den direkten Weg über Reims, Metz und vielleicht Saarbrücken, über „Heydelberg“, „Franckforth“, „Würtzburg“ und „Nürnberg“ (also entlang der Flüsse Rhein; Main und Pegnitz) bis nach Regensburg wählen können – genau durch jene Städte, die Erben (gemäß seiner Reiserichtung in umgekehrter Reihenfolge) von Froberger empfohlen worden waren. Die Strecke zwischen Heidelberg und Mainz bzw. Frankfurt am Main werden die Reisenden größtenteils auf dem Rhein zurückgelegt haben, wo sie zu Anfang des Jahres 1653 bei winterlichem Wetter tatsächlich in „große Gefahr“ hätten geraten können.

Damit kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, zu Frobergers Dresden-Besuch zurück: Wenn Erben auf Empfehlung Weckmanns oder Bernhards im Sommer und Herbst (seit August?) 1653 fünf Monate lang in Regensburg Station machte, muß Froberger bereits zuvor nach Dresden gelangt sein. Die einzige Gelegenheit für einen Abstecher dorthin hätte sich im Verlauf von Frobergers Reise (1649-1653) auf dem Weg von Wien nach Brüssel zwischen Ende September 1649 und Februar 1650, also um den Jahreswechsel 1649/50, ergeben können. Im Anschluß daran wäre er tatsächlich in der Lage gewesen, im Februar 1650 in Brüssel dem Kaiser das kurfürstliche Antwortschreiben auszuhändigen. Nehmen wir ein letztes Mal die Landkarte zur Hand: Von Wien aus wäre Froberger über Prag nach Dresden gelangt und hätte von dort aus seine Reise durch Leipzig und Kassel (oder auf der alten Fuggerschen Handelsstraße¹²⁸ durch Leipzig, Hohenkirchen in Sachsen, Frankfurt am Main und Mainz) Richtung „Bonn“ fortgesetzt. Die Stadt „Cöllen“ und den Hof in „Düsseldorff“ mag Froberger vor der Ankunft in Brüssel oder aber auf einem Exkurs von dort aus erreicht haben. Damit hätte er in der Tat nicht

127 Mattheson 1740, S. 89. Wie in der vom Verfasser geplanten Fortsetzung dieser Studie (s. Anm. 94) gezeigt werden soll, handelt es sich dabei um die Allemande der *Partita* Es-Dur FbWV 631.

128 Ogger, S. 402f.

den größten, sondern eben nur „einen zimlichen Theil teitschlandts“ bereist¹²⁹. Erben dagegen wäre schon vor seinem Aufenthalt in Regensburg durch Dresden gekommen und hätte die von ihm genannten Städte und Länder in anderer Reihenfolge kennengelernt.

In dem Schreiben vom 9. Februar 1654 spricht Froberger von „drey nahmhaftere blinderungen“, die er „außgestanden, welche theils zu waßer theils zu landt sich ereignet, mir aber iederzeit Gott deme danckh gesagt, guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meine [Be]dirfftigkeit ersetzt, undt fort geholffen [...]“. Hierbei mag es sich um die erwähnten Überfälle zwischen Brüssel und Löwen, zwischen Paris und Calais während des Adelsaufstands der französischen „Fronde“ (1648-1653) und auf dem Meer zwischen Calais und Dover gehandelt haben.

Auf der Basis dieser Überlegungen sollen nunmehr die beiden Werke Frobergers FbWV 611a,1 und 3 in HM datiert werden. Einen – freilich nur relativen – chronologischen Hinweis bietet die Nachschrift zur *Meditation* FbWV 611a,1 (Nr. 5), die von „Pohlman“ notiert wurde¹³⁰:

„Hierauff Auch die Gigue hernach Covrant Undt Sarab[and] hinten in disem buch Zu letzt gespielt. – Undt so Setzt er [Froberger] Nun fast Alle seine Sachen in Solcher Ordnung. NB“.

Der Inhalt dieser Anmerkung muß auf eine Information des Komponisten zurückgehen; wenn „Pohlman“ tatsächlich Weckmanns Schüler war, dürfte ihm sein Lehrer im Unterricht über die Änderung von Frobergers Partitenordnung Auskunft erteilt haben. Diese Neugestaltung ist anhand von Frobergers Autographen dokumentierbar, obschon nur zwei Bücher mit Partiten überliefert sind (Frobergers *Libro Primo* [vor 1649] und *Libro Terzo* [um 1650-1655] scheinen verschollen zu sein): Das *Libro Secondo* vom 29. September 1649 enthält unter anderem vier Partiten (FbWV 601, 603-605), hier noch mit der Folge Allemande-Courante-Sarabande (ohne Gigue). Hinzu kommen dort ein Werk mit der Ordnung Allemande-Courante-Sarabande-Gigue (FbWV 602) sowie eine Variationspartita *Auff die Majjerin* (FbWV 606), bestehend aus einer Allemanda mit fünf Veränderungen (sechs „Partite“), einer Courante mit Double und einer Sarabande. Das *Libro Quarto* aus dem Jahre 1656 zeigt indessen in allen sechs Partiten (FbWV 607-612) tatsächlich die von „Pohlman“ zitierte Reihenfolge Allemande-Gigue-Courante-Sarabande!

Der wahrscheinlich am weitesten zurückreichende Beleg für Frobergers neue Partita-Form findet sich im dritten Teil des Ms. Bauyn in Gestalt der Sätze *Allemande to Gio Giacomo froberger, Gigue de M^r. froberger, Couranter ti Gio Giacomo froberger* und *Sarabande di gio Giacomo froberger*¹³¹. Im Anschluß an diese Werkgruppe folgt die *fugue de M^r. froberger fait a Paris*¹³². Wie ich zu zeigen versuchte, ist mit guten Gründen anzunehmen, daß die höchstwahrscheinlich autographen Vorlagen

129 Eine graphische Darstellung von Frobergers mutmaßlicher Reisetätigkeit ist in Anhang I (S. 103) wiedergegeben.

130 Weckmann (wie Anm. 2), Notenteil, S. 73.

131 Ms. Bauyn (wie Anm. 47), Fol. 13^r-14^r. Drei dieser Sätze stehen in a, während die Courante merkwürdigerweise in d (ohne Vorzeichen) gesetzt ist; sie könnte von dem musikalisch offenbar nicht sehr gebildeten Schreiber der Quelle versehentlich eingefügt worden sein. Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

132 Ms. Bauyn, fol. 15^r-16^r.

jener Abschriften im Ms. Bauyn während Frobergers Paris-Aufenthalt (um 1650-1653), spätestens aber bis zum Todesjahr Louis Couperins (1661) angefertigt wurden¹³³. In ihren Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite vertrat Margarete Reimann die Ansicht, die von Froberger zuletzt gepflegte Partita-Form hätte in Frankreich ihren Ursprung genommen¹³⁴. Diese Reihenfolge tritt in mehreren Partiten der Lautenisten Dufaut und Denis Gaultier aus dem Kreis um Blancrocher auf; französische Clavierpartiten vergleichbarer Organisation sucht man freilich vergeblich. Vermutlich war es Froberger selbst, der während seiner Pariser Jahre unter dem Einfluß besagter Lautenisten die Form der Clavierpartita entwickelte und veränderte. Über diesen Sachverhalt hätte er Weckmann unverzüglich in Kenntnis setzen können: Laut Mattheson haben „beide Künstler [...] immer einen vertraulichen Briefwechsel geführt, und **Froberger** sandte dem **Weckmann** eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so daß **Weckmann** auch dadurch der frobergerischen Spiel=Art ziemlich kundig ward“ (s. oben S. 18♦♦). Seine Kenntnisse der neuen Partita-Form kann Weckmann aber weder vor Frobergers Pariser Zeit (1650-ca. 1653) noch nach seiner eigenen Übersiedlung nach Hamburg (wahrscheinlich um den Jahreswechsel 1655/56¹³⁵) erhalten haben. Insbesondere die Vorlagen für FbWV 611a,1 und 3 in HM dürften kaum vor Herbst 1650 in Paris entstanden sein. Dieser chronologische Rahmen gestattet uns, die Entstehungszeit von HM weitestgehend einzugrenzen: Dresden, zwischen etwa 1651 und 1655. Sollte sich Erben vor seiner Reise nach Regensburg in Dresden aufgehalten haben, woran kaum Zweifel möglich erscheinen, dürften Niederschrift und Bearbeitung der meisten Stücke im Laufe des Sommers (bis August?) 1653 vorgenommen worden sein.

5. Frobergers verschollenes *Libro Terzo*

Man wird kaum zu weit gehen mit der Vermutung, Froberger habe Ferdinand III. nach Abschluß seiner Europareise um 1653, die er offensichtlich ja im Dienst Leopold Wilhelms unternahm, gleichsam als musikalisches Erinnerungsstück ein *Libro Terzo*, ein neues Buch mit Claviermusik, zgedacht, dessen (sechs) Allemanden über bestimmte Ereignisse während des Auslandsaufenthalts komponiert wurden. Hiervon ließ Froberger Weckmann vielleicht eine eigenhändige Abschrift zukommen, die primär für den praktischen Gebrauch bestimmt war und deshalb zwar der aufwendigen Zeichnungen und kalligraphischen Ausarbeitung der Wiener Kodices *Libro Secondo* (1649) und *Libro Quarto* (1656)¹³⁶, nicht aber der „sehr sauber[en]“¹³⁷ Notenschrift entbehrten. Hätte Weckmanns Exemplar solche Miniaturen eingeschlossen, hätte es Mattheson vor dem Hintergrund seiner bescheidenen Informationen zu Frobergers Biographie wohl kaum unterlassen, seine Leser auch über die

133 Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. X.

134 Reimann 1940, S. 36 u. 39; Reimann in MGG 4, Sp. 991.

135 Persönliche Mitteilung von Ibo Ortgies (1991).

136 Wie von mir erstmals 1993 dargelegt, war für die graphische Gestaltung beider Bände der Illustrator Johann Friedrich Sautter aus Stuttgart verantwortlich. Vgl. Froberger 1993 (wie Anm. 6), Vorwort, S. VIII, und Froberger 1995 (ebd.), S. IX u. XXXVI.

137 Mattheson 1740, S. 396.

äußere Gestaltung des Froberger-Autographs in seinem Besitz aufzuklären. Die sechs Partiten des Bandes („alle mit besondern Aufschriften“) könnten von der *Plainte* a-Moll FbWV 630,1, der *Allemande, faite en passant le Rhin*, der *Meditation* „Memento Morj Froberger?“ D-Dur FbWV 611a,1, der *Lamentation sur ce, que j'ay été voté* g-Moll FbWV 614,1 und dem *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* c-Moll FbWV 632 (jeweils vermutlich mit anschließender Gigue, Courante und Sarabande) eingeleitet worden sein. Wäre FbWV 632 in jenen Band aufgenommen worden, leuchtete zudem ein, weshalb sich Mattheson bei Inhaltsangabe des oben zitierten Briefs Meders veranlaßt sah, Frobergers *Tombeau* FbWV 633 durch Mitteilung der Tonart f-Moll gegenüber dem Schwesterwerk in c-Moll (FbWV 632) zu identifizieren, während die *Meditation* „Memento Morj Froberger?“ keiner näheren Charakterisierung bedurfte. Für eine Vereinigung der angeführten Lamento-Kompositionen im Rahmen von Frobergers *Libro Terzo* spricht überdies der Sachverhalt, daß – gemäß zeitgenössischer Praxis – jedes Werk einen abweichenden Titel erhielt: *Plainte, Allemande, Meditation, Lamentation, Tombeau*. Eine sechste Partita, die möglicherweise mit einem Lamento eröffnet wurde, hätte den vierten Teil des verschollenen *Libro Terzo* für Ferdinand III. vervollständigen können. Von dem kaiserlichen Präsentationsexemplar des Bandes aber dürften im 18. Jahrhundert im Umfeld des Wiener Hofes Kopien angefertigt worden sein (wie dies auch bei den bis heute überlieferten Froberger-Autographen der Fall ist), die in Gestalt von FbWV 630,1, 614,1 und 632 in den Handschriftenbeständen des Wiener Minoritenkonvents erhalten sind¹³⁸.

6. Froberger als Vermittler von Kompositionen im „Hintze-Manuskript“

Aus jenem um 1653/54 entstandenen *Libro Terzo* könnte Weckmann die *Meditation*, FbWV 611a,1 sowie die *Courante* FbWV 611a,3 in HM übertragen haben, sofern ihm beide Stücke nicht bereits in Form der von Mattheson angeführten „Suite von seiner eignen Hand, wobey er [Froberger] alle Manieren setzte“ auf dem Postweg aus den Spanischen Niederlanden oder aus Frankreich zugegangen waren. Auch diese Überlegung vermag die oben vorgenommene vorläufige Datierung der Niederschrift von HM (um 1653) zu stützen. Darüber hinaus bezog Weckmann über Froberger womöglich noch wenigstens zwei der Werke in HM: In dem oben (S. 91) zitierten Brief an Constantijn Huygens von 1649 gibt William Swann, der Gesandte des Prinzen von Oranien, an, er wolle Froberger Musik von Chambonnières verschaffen. Was spricht dagegen, daß Froberger diese Literatur bei seinem Besuch in Dresden (1649/50) oder später per Postsendung auch Weckmann zugänglich machte? Chambonnières' *Courante Iris* (Nr. 15) in HM dürfte von Froberger oder Weckmann neu gesetzt worden sein, ebenso wie mit jenem Stück auch d'Anglebert und einige anonyme Komponisten verfahren¹³⁹. Ebenfalls auf Vermittlung Frobergers oder aber eines italienischen Musikers in Dresden deutet schließlich der in HM anonym überlieferte *Ballo di Mantova* (Nr. 28) hin. Diese traditionelle italienische Volksmelodie, gelegentlich sogar mit Texten unterlegt¹⁴⁰, hätten Froberger oder

138 Riedel 1963, S. 95-103.

139 Gustafson, Bd. 2, S. 52.

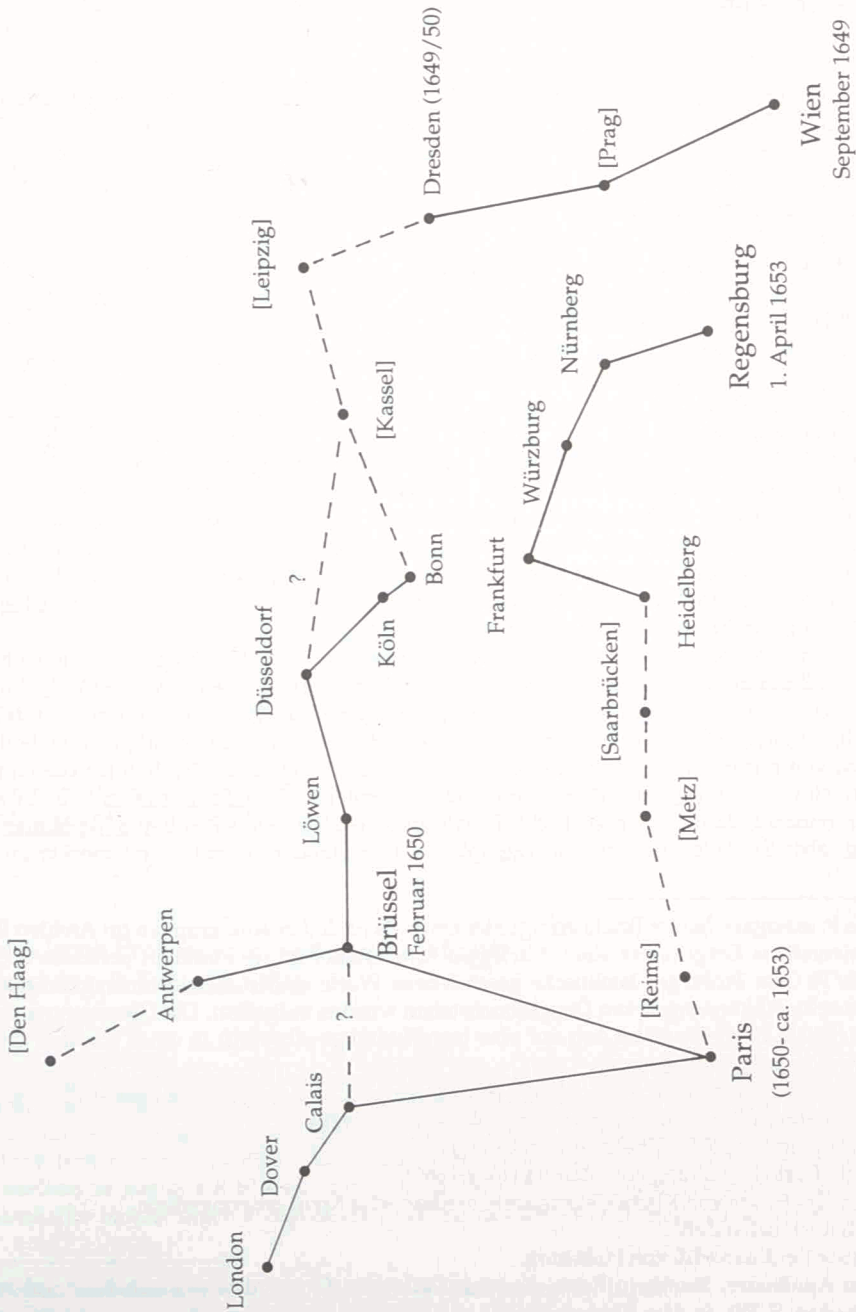
140 Silbiger 1980, S. 39, 42, 54 u. 189.

(eher) Weckmann im „style brisé“ setzen können, um den oder die Adressaten von HM mit französischer Aufführungspraxis vertraut zu machen.

Allein die engen Beziehungen beider Komponisten lassen demnach die Entstehungsumstände der Handschrift nachvollziehbar erscheinen und liefern eine konkrete Handhabe für deren nähere Datierung, während das Manuskript seinerseits verlässliche Anhaltspunkte bietet, bisher unvermeidliche Lücken in Frobergers Biographie schließen zu können. Derartige Ergebnisse verdienen es um so mehr, Glücksfälle genannt zu werden, bedenkt man, wie schwierig es angesichts der oft ungünstigen Quellenlage ist, die Herkunft und Bestimmung einer anonymen Handschrift und die Lebensumstände eines reisenden Musikers aus der Zeit unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg zu erhellen.

ANHANG I

Frobergers Reisetätigkeit 1649-1653



ANHANG II

Zwei Briefe Frobergers von 1649 und 1654¹⁴¹1. Johann Jacob Froberger an Athanasius Kircher
Wien, 18. September [1649]

#

WolEhrwürdiger hochgelehrter, Geistlicher herr Pater Athanasius, deroselben seint Meine schuldige Dienst iederzeit beraith an vor, Mich verwundert gar hoch, wie daß mir von Ewer Ehrwir[.] so gar kein antwortt kombt, auff daß ienige schreiben, so ich E: E: von Mantua auß geschickt habe, in welchem ich E: Ehrw: alles ausfirlich geschrieben, wie daß der Cardinal di Medices¹⁴², großhertzog, Principe Leopoldo¹⁴³, wie auch der Hertzog von Mantua¹⁴⁴ großen gusto haben gehabt an dem Kestel¹⁴⁵, auch sonsten wie ich von dem Großhertzog von Florentz, undt duca di Mantua bin Regalirt¹⁴⁶ worden. Unnoth solches wiederumb zu Repetieren, berichte hirmit E: E: daß ich daß Kestel dem Herrn Pater Gansen eingehendiget hab, welcher aber von Mir begehrt hatt, ich solle es Ihme zeigen, hab aber solches nit gethan, dan ich dises Secret niemandt andersten gewisen, so hab ichs Ihme auch nit wollen zeigen, hatts also der Pater Gans Ihr[.] May[estät]:¹⁴⁷ hineingetragen, so haben Ihr. May. nach mir geschickt, habs also Ihr. May. gezeigt, wie es zu verstehen ist, der Kaiser hatt es aber also bald gefaßt, undt verstanden, hatt auch gleich etliche Sachen drauß Componirt undt einen großen gusto gehabt, bin auch bey Ihr[.] May. zwey gantze stundt allein in Ihrem Zimmer gewesen, undt haben es mit einander probirt, entlich nach der zweyßen stunden, so hatt der Kaiser zu Mir gesagt, ich solle anietzo nur heim gehen, er wolle Morgen widrumb nach mir schicken, so ist ... [unlesbar] aber anietzo des Morgens drauff die Kaiserin in die Kindelbett kommen, undt den andern tag drauff gestorben, hatt also der Kaiser bißdato nit weitter nach mir geschickt, mueß mich also ein wenig gedulden, biß der Kaiser ein wenig sein laid vergißt. will E: E: schon weitter schreiben wie es weitter dar mit ablauffen wirdt. Doch hatt der Kaiser darweilst zu Ebersdorff ein Salve Regina auß disem Kestel gemacht, undt ist solches gar wol Componirt.

E: E: werden sich noch wissen zuerinnern, wie ich von Ihnen hab Urlaub genommen. so haben sie mich in ein Zimmer hinein gefirt, undt haben mir ein Secret gewisen, wie man ein Canon in Vnisono kenne machen, hab also auff der Rais disem Secret weitter nachgedacht. Undt befindt deß saches extraordinari guet, hab es aber biß dato noch keinem Menschen auff der Weltt gewisen. Soll es auch niemandt von mir erfahren, weiln ich es E: E: versprochen hab, diser Tag hab ich diesen psalmen gemacht, so dreÿ Soprani auß einer stimm singen kennen, den Baßo Continuo hab ich mit fleiß drunder gemacht, damit es nit zu leicht zu verstehen ist; Sie kennen es bey S: Apollinar¹⁴⁸ laßen probiren, aber Sie laßen keinem daß exemplar in den Händen, damit es nit mechte zu gemein

141 Die Wiedergabe beider Briefe erfolgt hier erstmals nach den Autographen im Archivio Pontificio Universitatis Gregoriana Rom, Carteggio Kircheriano, Bd. 3, numeri correntes 305/6 und 309/10 (von Froberger lateinische geschriebene Worte sind durch Unterstreichung kenntlich gemacht; Abkürzungen von Doppelbuchstaben wurden aufgelöst). Die Übertragung der Briefe bei Schott, S. 85-98, stützt sich auf eine unvollständige Abschrift in einer von den Originalen abweichenden Orthographie.

142 Gian Carlo Kardinal di Medici (1611-1663) in Florenz, der zweitälteste Bruder des regierenden Großherzogs Ferdinando II. von der Toskana (1610-1670).

143 Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg.

144 Wohl Carlo II., Herzog von Mantua (1629-1665).

145 Gemeint ist die von Kircher konzipierte mechanische Komponiermaschine.

146 „fürstlich behandelt“.

147 Kaiser Ferdinand III. von Habsburg.

148 San Apollinare, Kirche in Rom, die zum Collegium Germanicum-Hungaricum gehörte (vgl. Scharlau, S. 50), an dem Kircher wirkte.

werden, verlangt mich, waß der Maister¹⁴⁹ bey S. Apollinar darzu sagen wirdt, erwartte also mit verlangen eine antwort. Hetten mir E: E: solches Secret eher vertraut, so hett ich mich auch weitter heraußer gelaßen, daß daß Kestel weitt beßer were geziert worden, iedoch ist nichts verabsaumbt, ich dichte alberaith schon widrumb auff ein Newes Kestel, welches weitt beßern effect geben wirdt, will solches E: E: Mitt der Zeitt schon schicken, allein hett ich mich ein bitt an E: E: ob Sie par via della Mathematica kunte ein Canon erfinden. so nit in Vnisono, sondern in der quinte herunder undt quart oben also mit vieren [Stimmen] kunt erfunden werden, welches ein sach were, so in der Weltt kein Compositeur offenbahr were gewesen, wan mir E: Ehr: dises kunte Communiciren würde ich deroselben Mein lebtag verobligirt bleiben, wan E: E: diser psalm gefelt so wollen Sie mit mir nur schaffen und befehlen, so will ich dero selben mer machen oder waß sie sonsten von Mir haben wollen: will solches schon mit fleiß machen undt E: E: alles schicken, waß Sie von mir begehren. E: E: wollen sich noch erinnern deß andern Secret, so sie mir vermaint, aber noch zurück gehalten haben, auß freindschafft zucommuniciren, will ihnen gleich Exempel oder gantze Moteten auff der post hinein schicken, dan inventis facile est addere. Ihr E: E: werden Ihnen auch nit eingebildet haben, daß ich ein gantzen psalmen kunte in Vnisono also Continuiren, dan [wenn] es auch ein[e] gewisse abthailung von Nöthen hatt, kunte also auff dieselbige Manir auch etwaß andersten machen. Mehr alß Ihnen Ihr Ehrw. villeicht einbilden, Dem herrn Pater Gansen hab ich auch gnugsamb zuverstehen geben, wie daß nemlich E: E: vil geltt spendiren mießen, dises Kestel kost E: E: allein dreißig Cronen abzuschreiben undt auch fir daß Macherles lohn. in summa ich hab dem herrn Pater Gansen gnugsamb zuverstehen geben, daß E: E: zu disen sach Matematischen sachen vil geltt brauchen. hab es auch dem Kaiser selbstem gesagt. schliesse hirmit undt bitt Ihr E: sie wollen mich Ihnen laßen befohlen sein, undt bitt Ihr E: sie wollen doch mit mir fleißig correspondiren, absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwortt von E: E: wie diser psalm abgangen ist. Undt waß der Maister darzu sagt, bitt E: E: noch einmal umb daß andere Secret, sie schicken mir aber auch ein exempel mit undt thuen es mir fein deitlich expliciren damit ich es verstehen kan. Wien den i8 Septemb. [1649]¹⁵⁰

E. E:

Getreuer undt obligirter
Diener solang ich leb.
Hanß Jacob Froberger

·P·S·

E: E: thuen daß schreiben nit dem h[errn] Pater Gansen einschliessen, sondern immediate an mich adressiren.

P·S·

Ich hab disen ~~mit fleiß~~ psalmen mit fleiß nit mit aigner handt geschrieben, dan man macht es sonsten kennen, daß ichs gemacht habe. E. E. kennen sagen sie hetten es gemacht.

2. Johann Jacob Froberger an Athanasius Kircher Regensburg, 9. Februar 1654

#

WolEhrwürdiger, Hochgelehrter, Insonders hochgeehrter herr Pater, Ewer wolEhrwürden von meinem ietzigen Zustand rechenschafft zugeben, berichte ich dieselbe, daß nach dem ich seit meiner abreiß von Rom einen zimlichen theil teitschlandts, Frankreich, Engellandt undt Niederlandt waß zu sehen undt ferner mich qualificirt zumachen, durchreiset, undt auff solchen Meinen Reisen unterschiedlich so guetes alß böses erfahren, sonderlich aber ... [unlesbares Wort, ausgestrichen] dreÿ nahmhafft blinderungen außgestanden, welche theils zu waßer theils zu landt sich ereignet,

149 Giacomo Carissimi war von 1630 bis 1674 Kapellmeister dieser Kirche.

150 Zur Datierung vgl. Scharlau, S. 50.

mir aber iederzeit Gott deme danckh gesagt, guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meine dirfftigkeit ersetzt, undt fort geholffen, bin ich entlichen anhero nachher Regensburg kommen, bey Meinem Allernadigsten Kaiser undt Herrn zu meiner vorigen Charge kommen. Nun ich mich aber alhier aufhalte, erinnere ich mich E: Ehrwirden wolgewogenheit, mit welcher mir Sie beygethan gewesen, undt weiln mir in Engellandt deroselben kostbahres buch von der Music¹⁵¹, welches nit allein sie in hohem wehrt haltten, sondern auch sonst aller orthen aufs beste estimirt wirt, undt ich mich wol zuerinnern weiß, daß E: WolEhrwirden mir solches versprochen, hab ich mich under standen, mir die Khinheit zunehmen, undt solches von E: WolEhrwirden zubegehren¹⁵², ich verhoffe daß Sie mein verlangen, nit werden vergebens sein laßen, verspreche entgegen zu erwidern alles daßenige, so E. WolEhrwirden von mir werden begehren, in der zeit so willig alß schuldig zuleisten. In deßen befehle E: WolEhrwirden ich Göttlicher obacht mich aber derselben fernern von disem genoßenen gunsten. Regensburg den 9 Februarij 1654
E:WolEhrwirden

NB. Es ist bey mir einer Meiner besten freind, professione Medicus, der hatt im Willen deo volente in Arabien zureisen, weil er vordisem in Italia von herrn Sciopio gehöret, daß alda zu Aden am Rothen Meer etliche Philosophi, die den Lapidem¹⁵³ haben, seint, bey welchen der Sultan Christianus gewesen, den sie auch von der pest curiert, also hett er gern beßern bericht darvon, i. ob Sie nach alda [gereist] weren, undt ob Ihr EWird etwas gewißes von Ihnen wiße, 2. ob man mieste notwendig arabisch kennen, oder ob man sonst mit anderen sprachen kente zurecht kommen, 3. mit waß für gelegenheit man am besten dahin raisen kente auß Italia, 4. wie vil unkosten man haben miest, hin undt her zu kommen für ein person. F

Schuldverpflichteter Diener
Hannß Jacob Froberger
Röm: Kaj: Maj: CammerOrganist.

F Undt waß mehr notwendig hierbey zu wißen, undt in acht zunehmen were: weil solches nun niemandt beßer berichten kan, alß E: WolEhrwürden, welche villeicht selbst an dise orth gereißt, oder doch sonst wol darvon informirt seint, hab ich dieselbe aufs fleißigste bitten wollen, mich deßen ehest außfirlich zuberichten, undt waß Sie fir consilium undt hilf oder promotion darbey thuen kennen, meinewegen großgünstig zu wilfahren, weil ich auch fast selbst gesinnet, wo ich lebe mit dahin zureisen, wen ich nur erstlich von Ehrwirden underrichtet bin, wie alles hierumb bewant ist, undt wie man sicher dahin kommen möge. Verschulde solches hinwider gegen dieselbe mit allem meinem Vermögen, undt erwartte mit verlangen einer antwortt.

All Molto Reverendo Padre Athanasio Kirchero,
Padre della Societa Giesu, nello Collegio Romano
Roma.¹⁵⁴

151 Gemeint ist Kirchers *Musurgia Universalis* (Rom 1650).

152 Froberger besaß also bis Februar 1654 noch kein Exemplar der *Musurgia Universalis*, obwohl darin sein erstes gedrucktes Werk (FbWV 201) enthalten war.

153 „Stein“ der Weisen.

154 Adresse auf der Rückseite des zweiten Blattes.

ANHANG III

Gedicht auf Froberger (Paris, 29. September 1652)¹⁵⁵.

29. septembre 1652

Le même jour, aux Jacobins,
 Des chantres, près de quatre-vingts,
 Composant trois choeurs de musique,
 Firent un concert angélique,
 Quit fit de tous ses auditeurs
 de très profonds admirateurs.
 Violons, violes, vielles,
 Basses-contre et chanterelles,
 Flûteurs, harpeurs, guitériens,
 Théorbiens, luthériens,
 Des luthériens, c'est à dire,
 Joueurs de luth et non de lyre,
 Clavecins, trompettes, hautbois,
 Et bref, tant instruments que voix,
 Ayant en ce lieu réunies
 Mille charmantes harmonies,
 Mille et mille accents délicats,
 Dont même Orphée eût fait grand cas,
 Enchantèrent de leurs merveilles
 Plus de douze cent trente oreilles.
 Enfin cet amas d'Arions
 D'Amphions, de Psaltériens,
 Ravit hautement et d'emblée
 Tous les esprits de l'Assemblée,
 Chacun disait: „Voilà qu'est beau!“
 Mais comme souvent mon cerveau
 Est fantasque comme une mule,
 Je trouvais un peu ridicule
 Que ces accords mélodieux
 Ne se fissent point pour des reines,
 Mais pour régaler seulement
 Un certain piffre d'allemand,
 Très médiocre personnage,
 Et lequel n'est, pour tout potage,
 (Ah! cela me met en fureur)
 Qu'organiste de l'Empereur,
 Et pour le plus, homme de solde
 Du sieur archi-duc Léopolde,
 Quie depuis quelque temps ils est.

ANHANG IV

Literaturverzeichnis

- ADLUNG, JACOB, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Hans Joachim Moser, Kassel u. Basel 1953 (= DM I/4)
- ANNIBALDI, CLAUDIO, *Froberger in Rome: From Frescobaldi's Craftsmanship to Kircher's Compositional Secrets*, in: CMc 58 (1995), S. 5-27*
- APEL, WILLI, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel u. a. 1967
- BARON, JOHN H., Art. *Kortkamp, Johann*, in: New GroveD 10, S. 212
- BECKER-GLAUCH, IRMGARD, Art. *Dresden, I. Von den Anfängen bis zum Tode Augusts des Starken (1733)*, in: MGG 3 (1953), Sp. 757-771
- BENNETT, LAWRENCE E., Art. *Maccioni, Giovanni Battista*, in: New GroveD 11, S. 412-413
- BERGSAGEL, JOHN, *Foreign Music and Musicians in Denmark During the Reign of Christian IV*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 19-24
- BOLIN, NORBERT, *Heinrich Schützens dänische Kollegen*, in: Concerto 1 (1984), S. 44-61
- BREIG, WERNER, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2. Eine quellenkundliche Studie*, in: AfMw 25 (1968), S. 96-117 u. 223-236
- BUELOW, GEORGE J., Art. *Froberger, Johann Jacob*, in: New GroveD 6, S. 858-862
ders., Art. *Kuhnau, Johann*, in: New GroveD 10, S. 298-302
- CLAUSING, SUSETTE, Art. *Erben, (Johann) Balthasar*, in: New GroveD 6, S. 225
- COOPER, B. A. R., Art. *Tresure, Jonas*, in: New GroveD 19, S. 133
- DICKINSON, ALIS, *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary* (Teil 1 u. 2), Ph. D. North Texas State University 1973
- DOPPELMAYR, JOHANN GEORG, *Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730
- EISENMANN, ALEXANDER, *Johann Jakob Froberger, Orgel- und Kammerkomponist 1616-1667*, in: Schwäbische Lebensbilder 1 (1940), S. 193-201
- ELLING, CATHARINUS, *Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark. Nach Angul Hammerich*, in: VfMw 9 (1893), S. 62-98
- FERRARD, MARY ARMSTRONG, Art. *Kerckhoven, Abraham van den*, in: New GroveD 9, S. 872
- FLEISCHER, OSKAR, *Denis Gaultier*, in: VfMw 2 (1886), S. 1-180
- FRÜH, BEATE, *Englische Musiker am dänischen Hof zur Zeit Christians IV. (1588-1648)*, in: Concerto 1 (1984), S. 63-69
- FÜRSTENAU, MORITZ, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen* (Teil 1 u. 2), Dresden 1861-1862, Reprint Hildesheim 1971
- FULLER, DAVID, Art. *Chambonnières, Jacques Champion*, in: New GroveD 4, S. 119-124.
- GIEBLER, ALBERT C., Art. *Kerll, Johann Kaspar*, in: New GroveD 9, S. 874-876
- GOLDBERG, CLEMENS, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14)
- GOLOS, JERZY, Art. *Hintz, Ewaldt*, in: New GroveD 8, S. 589-590
- GUSTAFSON, BRUCE, *French Harpsichord Music of the 17th Century. A Thematic Catalog of the Sources with Commentary*, Bd. 1-3, Ann Arbor 1977, 1979 (= Studies in Musicology 11)
- HAAS, ROBERT, *Giuseppe Zamponis Ulisse nell'isola di Circe*, in: ZfMw 3 (1920/21), S. 385-405
ders., *Zu Zamponis „Ulisse all'Isola di Circe“*, in: ZfMw 5 (1922/23), S. 63-64 (Mitteilungen)
- HAMBURGER, POVL, *Ein handschriftliches Klavierbuch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: ZfMw 13 (1930/31), S. 133-140
- HAMMERICH, ANGUL, *Musical Relations between England and Denmark in the Seventeenth Century*, in: SIMG 13 (1911/12), S. 114-119
ders. (Hrsg.), *Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript*, Cambridge (Mass.) 1991 (= Harvard Publications in Music 16)
- JOHN, HANS, *Die Dresdner Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 81-94

- KJONCKBLOET, W. J. A. und JAN PIETER NICOLAAS LAND (Hrsg.), *Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882
- KAUL, OSKAR und FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, Art. *Kerll, Johann Kaspar*, in: MGG 7 (1958), Sp. 851-859
- KJELLBERG, ERIK, Art. *Meder, Johann Valentin*, in: New GroveD 12, S. 11-12
- KREBS, CARL, J. J. *Froberger in Paris*, in: VfMw 10 (1894), S. 232-234 (Kleine Mittheilungen)
- KRÜGER, LISELOTTE, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Straßburg 1933 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12) (Kurztitel: Krüger Musikorganisation)
- dies., *Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 33 (1933), S. 188-213 (Kurztitel: Krüger Organistenchronik)
- KRUMMACHER, FRIEDHELM, *Zur Quellenlage von Matthias Weckmanns geistlichen Vokalwerken*, in: *Gemeinde Gottes in dieser Welt. Festgabe für Friedrich Wilhelm Krummacher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1961, S. 188-218
- LASELL, CURTIS, *Italian Cantatas in Lüneburg and Matthias Weckmann's Musical Nachlaß*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 159-183
- LEDERER, JOSEF-HORST, Art. *Ferdinand III*, in: New GroveD 6, S. 470
- LORET, JEAN, *La Muze historique*, Paris 1652/53
- MASSENKEIL, GÜNTHER, Art. *Carissimi, Giacomo*, in: New GroveD 3, S. 785-794
- MATTHESON, JOHANN, *Critica musica*, Bd. 2, Hamburg 1725, Faks. Amsterdam 1964
- ders., *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Margarete Reimann, Kassel u. Basel 1954 (= DM I/5)
- ders., *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910
- O'BRIEN, GRANT, *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge 1990
- OGGER, GÜNTHER, *Die Fugger – Geschichte einer Familie*, München u. Zürich 1978
- OLDHAM, GUY, *Louis Couperin: A New Source of French Keyboard Music of the Mid 17th Century*, in: *Recherches sur la musique française classique I* (1960), S. 51-60
- ORTGIES, IBO, *Neue Erkenntnisse zur Biographie Matthias Weckmanns. Biographische Skizze und Zeittafel*, in: Weckmann-Konferenz Göteborg 1991, S. 1-24
- ders., *Ze 1 – An autograph by Matthias Weckmann?* in: Hans Davidsson u. a. (Hrsg.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Göteborg 1995, S. 155-172
- PRAETORIUS, MICHAEL, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1958 (= DM I/14)
- RAMPE, SIEGBERT, *Matthias Weckmann und Johann Jacob Froberger: Neuerkenntnisse zu Biographie und Werk beider Organisten*, in: MuK 61 (1991), S. 325-332
- ders., *Johann Jacob Frobergers Clavier- und Orgelwerke: Aufführungspraxis und Interpretation*. Teil 1-3, in: MuK 64 (1994), S. 310-323, MuK 65 (1995), S. 87-95 u. 137-144
- RANFT, EVA-MARIA, *Zum Personalbestand der Weissenfelser Hofkapelle*, in: *Beiträge zur Bachforschung* 6, Leipzig 1988, S. 5-36
- dies., *Zur Weissenfelser Hofkapelle im Hinblick auf die Bach-Forschung*, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.), *Weissenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, Amsterdam u. Atlanta 1994 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 18), S. 97-107
- RASCH, RUDOLF, *Johann Jakob Froberger and the Netherlands*, in: Pieter Dirksen (Hrsg.), *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, Utrecht 1992, S. 121-141
- RAUSCHNING, HERMANN, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15)
- REIMANN, MARGARETE, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite. Mit besonderer Berücksichtigung von Couperins „Ordres“*, Regensburg 1940 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 3)
- dies., Art. *Froberger, Johann Jakob*, in: MGG 4 (1955), Sp. 982-993

- RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel u. Basel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10)
- ders., *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963 (= *Catalogus musicus* 1),
- ROLLIN, MONIQUE, Art. *Gaultier, Ennemonde*, in: *New GroveD* 7, S. 189-190
- ROTH, BÄRBEL, *Zur Echtheitsfrage der Matthias Weckmann zugeschriebenen Klavierwerke ohne Cantus firmus*, in: *AMI* 36 (1964), S. 31-36
- SAMUEL, HAROLD E., Art. *Krieger, Johann Philipp*, in: *New GroveD* 10, S. 268-270
- SCHARLAU, ULF, *Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jacob Frobergers*, in: *Mf* 22 (1969), S. 47-52
- SCHEBEK, EDMUND, *Zwei Briefe über J. J. Froberger, k. k. Organist in Wien*, Prag 1874
- SCHIEDERMAIR, LUDWIG, *Die Anfänge der Münchener Oper*, in: *SIMG* 5 (1903/04), S. 442-468
- SCHIERNING, LYDIA, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel u. Basel 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12)
- SCHMIDT, JOST HARRO, *Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662*, in: *AfMw* 22 (1965), S. 1-11
- SCHNITZLER, RUDOLF, Art. *Bertali, Antonio*, in: *New GroveD* 2, S. 632-634
- SCHOTT, HOWARD, *A Critical Edition of the Works of J. J. Froberger with Commentary*, Ph. D. University of Oxford 1977
- SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig u. Dresden 1984 (Kurztitel: *Schulze Studien*)
- ders. (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, Kassel u. a. 1984 (= *Bach-Dokumente* III) (Kurztitel: *Schulze Bach-Dokumente*)
- ders., *Johann Christoph Bach (1671-1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“*, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer*, in: *BJ* 1985, S. 55-81
- SEIFFERT, MAX, *Paul Siefert. (1586-1666.) Biographische Skizze*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 397-428
- SHARP, GARRY B., Art. *Reincken, Johann Adam*, in: *New GroveD* 15, S. 717-718
- SIEDENTOPF, HENNING, *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977
- SILBIGER, ALEXANDER, *Italian Manuscript Sources of 17th-Century Keyboard Music*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology* 18)
- ders., Art. *Weckmann, Matthias*, in: *New GroveD* 20, S. 284-286
- ders., *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, in: *Schütz-Konferenz Kopenhagen* 1985, S. 117-144
- SNYDER, KERALA J., Art. *Bernhard, Christoph*, in: *New GroveD* 2, S. 624-627
- dies., Art. *Buxtehude, Dieterich*, in: *New GroveD* 3, S. 526-537
- dies., *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York u. London 1987
- SYNOFZIK, THOMAS, *Johann Jacob Froberger (1616-1667). Sarabande in c*, in: *Concerto* 109 (1995/96), S. 23-26
- ders., *Eine unbeachtete Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts*, in: *RB* (Druck in Vorbereitung) (Kurztitel: *Synofzik Quelle*)
- TITON DU TILLET, EVRARD, *Le Parnasse françois*, Paris 1732
- WALTER, HORST, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1967
- WANGERMÉE, ROBERT, Art. *Brussels*, in: *New GroveD* 3, S. 394-399
- WECKERLIN, JEAN-BAPTISTE, *Musicians*, Paris 1877
- WELTER, FRIEDRICH, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950
- WOLFF, CHRISTOPH, *Das Hamburger Buxtehude-Bild. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken*, in: *Antjekathrin Graßmann u. a. (Hrsg.), 800 Jahre Musik in Lübeck. Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982*, Lübeck 1982, S. 64-79

- WOLFF, CHRISTOPH, *Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks*, in: BJ 1985, S. 99-118
- ders., *Johann Valentin Eckelts Tabulaturbuch von 1692*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 374-386
- ZEHNDER, JEAN-CLAUDE, *Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung*, in: BJ 1988, S. 73-110

Materialien zur Schweinfurter Musikpflege im 17. Jahrhundert: Von 1592 bis zum Tod Georg Christoph Bachs (1642-1697)

von

PETER WOLLNY

Die ehemalige Reichsstadt Schweinfurt blickt auf eine traditionsreiche Musikpflege zurück, die im 17. Jahrhundert eng mit Namen wie Wolfgang Carl Briegel (1626-1712), den Brüdern Johann (1604-1673) und Heinrich Bach (1615-1692) und nicht zuletzt mit deren Neffen Georg Christoph Bach (1642-1697) verbunden war, dem Onkel Johann Sebastian Bachs und Begründer der fränkischen Linie des Musikergeschlechts. In jener Zeit konzentrierte sich die öffentliche Musikpraxis Schweinfurts auf die Stadtkirche St. Johannis und die dieser angegliederte Lateinschule. Die Organisation der Musikpflege, die in der Kirchenordnung von 1543 begründet und in einer Gesangsordnung von 1558 näher festgelegt war, ähnelte den Gepflogenheiten zahlreicher anderer mitteldeutscher Städte; dabei war, wie auch in verwaltungstechnischen und liturgischen Fragen, in musikalischen Belangen seit der Einführung der Reformation (1542) die größere Schwesterstadt Nürnberg unmittelbares Vorbild¹. Die Figuralmusik lag in den Händen des Kantors, der zugleich Lehrer an der Lateinschule war, dort die Singstunden abhielt und mit dem aus musikverständigen Schülern gebildeten Chor das Repertoire für die sonn- und festtäglichen Kirchenmusikaufführungen einstudierte. Ferner standen dem Kantor die Stadtmusikanten und der Organist der Johanniskirche zur Verfügung, und für organisatorische, musikalische und pädagogische Belange war ihm offenbar seit Beginn des 17. Jahrhunderts ein Subkantor an die Seite gestellt, über dessen genauen Aufgabenbereich jedoch keine konkreten Informationen vorliegen².

Die – leider nur teilweise erhaltenen – Bestallungsakten lassen erkennen, daß es dem Rat der Stadt stets ein besonderes Anliegen war, sowohl für das Kantorenamt als auch für die Organistenstelle Persönlichkeiten von überregionalem Rang nach Schweinfurt zu holen. Hierbei ist grundsätzlich zu beobachten, daß Musiker aus dem benachbarten Thüringen besonders gefragt waren: Nahezu sämtliche im 17. Jahrhundert an der Johanniskirche tätigen Kantoren wurden aus thüringischen Städten nach Schweinfurt verpflichtet. Im Jahre 1686 bemühte man sich sogar, als Ersatz für den bereits 81jährigen Organisten Christian Backhaus, der wegen seines „vff Sich habenden Alters und dahero verspührenden mercklichen Abgangs an dem Gesicht vnd Gehör“ nicht mehr diensttauglich war, Johann Christoph Bach aus Eisenach zu gewinnen, dessen „bekanntte qualitäten zu solchem officio“ dem Schweinfurter Rat „sonderbahrr recommendirt und angerühmet worden“ seien. Dieser zeigte sich auch durchaus an einem Stellenwechsel interessiert, die am 27.

1 Vgl. Oskar Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehem. Reichsstadt Schweinfurt*, Würzburg 1935, S. 9-16; Franz Krautwurst, *Johann Bach (1604-1673) und sein Bruder Heinrich (1615-1692) als Musiker in Schweinfurt (1633-1636)*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 36 (1976), S. 65-79.

2 Vgl. Kurt H. Frickel, *Kantoren und Organisten an der St. Johanniskirche in Schweinfurt*, in: Johannes Strauß u. a. (Hrsg.), *Streiflichter auf die Kirchengeschichte in Schweinfurt*, Schweinfurt 1992, S. 293-300, speziell S. 293-294.

August 1686 in Schweinfurt ausgefertigte Bestallungsurkunde wurde jedoch nicht unterzeichnet, da Bachs Dienstherrn, der Rat der Stadt Eisenach und Herzog Johann Georg von Sachsen-Eisenach, „aus ein undt andern erheblichen uhrsachen ... denselben nicht zu dimittiren gesonnen“ waren. Ein entsprechender von Johann Christoph Bach unterschriebener Brief sowie eine Erklärung des Eisenacher Rats (beide vom 4. Oktober 1686) liegen in den Schweinfurter Akten noch vor³.

Leider haben sich vor Ort keine musikalischen Quellen aus der reichsstädtischen Zeit Schweinfurts erhalten. Dieser empfindliche Verlust wird jedoch zumindest teilweise durch eine Serie bedeutender, den Zeitraum von 1592 bis etwa 1697 umspannender Musikalieninventare kompensiert, die sich trotz der sonst großen Lückenhaftigkeit der älteren Akten in den Beständen des Stadtarchivs erhalten haben. Der Band „Varia documenta zum Kirchen-, Schul- und absonderlichen Schulamt“⁴ enthält insgesamt 19 Schriftstücke unterschiedlichen Umfangs, die den Musikalien- und Instrumentenbesitz der Johanniskirche und der Lateinschule betreffen; nicht weniger als dreizehn dieser Dokumente geben Auskünfte über die Beschaffenheit der Musikbibliothek, während die verbleibenden sechs sich auf den Bestand und Erhalt der Kircheninstrumente beziehen⁵. Die Akte wurde erstmals 1935 von Oskar Kaul für seine Musikgeschichte Schweinfurts herangezogen⁶, jedoch lediglich cursorisch ausgewertet und stand später auch Elisabeth Noack für ihre Briegel-Monographie zur Verfügung⁷. Eine eingehende Beschreibung der Dokumente fehlt jedoch bislang ebenso wie eine zuverlässige Auswertung ihres Inhalts.

Die große Zahl aussagekräftiger, in ihrer Gesamtheit mehr als ein Jahrhundert städtischer Kirchenmusikpflege erhellender Dokumente kann als ein für das Studium der mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts fast einmaliger Glücksfall gewertet werden. Zwölf der 13 Noteninventare erfassen die zwischen den 1550er Jahren und 1697 von der Johanniskirche angeschafften gedruckten Musikalien sowie einen verschwindend geringen Anteil von Handschriften, bei denen es sich meist um noch aus der frühreformatorischen Zeit stammende Motetten-sammlungen handelt. An der chronologischen Abfolge der Inventare läßt sich sowohl das bis etwa 1650 zu beobachtende kontinuierliche Wachsen der Sammlung wie auch das danach einsetzende, zunächst langsame, dann immer rapider betriebene Aussondern von als veraltet empfundenen Werken nachvollziehen. Den Endpunkt dieser Entwicklung markiert ein kurz vor der Wende zum 18. Jahrhun-

3 Alle zitierten Schriftstücke im Stadtarchiv Schweinfurt (StAS), RR I 23, 6 (unpaginiert). Die fehlgeschlagene Berufung Johann Christoph Bachs wird erstmals bei Frickel (wie Anm. 2, S. 296) erwähnt, dort allerdings ohne Quellenangabe.

4 StAS, RR II, XLII, Nr. 46. Für seine überaus entgegenkommende Unterstützung und die Bereitstellung von Kopien bin ich Herrn Strobl, Mitarbeiter des Stadtarchivs Schweinfurt, zu großem Dank verpflichtet.

5 Im einzelnen finden sich unter letzteren zwei Reverse (datiert 1606 und 1608) des „Instrumentalis Musicae Directoris“ Johann Hauptmann, die Übergabe von Instrumenten betreffend, zwei Spezifikationen der Kircheninstrumente (um 1600 und um 1654); eine Eingabe des Organisten Hermann Kanngießler, die sich auf die Reparatur der Orgel bezieht (um 1633/34), und schließlich eine Anweisung des Rats zur Revision des Musikalien- und Instrumentenbestands (1654).

6 Kaul (wie Anm. 1), S. 13-17.

7 Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel. Ein Barockkomponist in seiner Zeit*, Berlin 1963, S. 18.

dert angelegtes Inventar⁸, das nur noch einen kleinen, gleichsam bereinigten Bestand an Musikdrucken enthält. Zu diesen zwölf Druckinventaren gesellt sich ein umfangreiches, mehr als 500 Nummern umfassendes Verzeichnis ausschließlich handschriftlicher Musikalien aus dem Jahr 1688⁹.

Die turnusmäßige Revision der Schweinfurter Musiksammlung und die Erstellung detaillierter Bestandsverzeichnisse erfolgte offenbar meist im Zuge der – zeitweilig recht häufigen – Neubesetzungen des Kantorenamts. Die erste nachweisbare Inventarisierung fand Anfang Januar 1592, knapp neun Monate nach dem Dienstantritt von Petrus Gerlach (1562-1632) statt, die letzte ist für 1697, zu Beginn der Amtszeit von Antonius Englert (1674-1751) bezeugt. Auch für das 18. Jahrhundert müssen entsprechende Musikalienverzeichnisse existiert haben, von diesen fehlt jedoch jegliche Spur.

Im folgenden findet sich eine chronologisch geordnete Aufstellung aller 13 Noteninventare. Wo Daten fehlen beziehungsweise der Präzisierung bedürfen, werden die eine zeitliche Eingrenzung erlaubenden Kriterien jeweils genannt. Die Position der einzelnen Inventare innerhalb des unpaginierten Konvoluts ist den mitgeteilten Faszikelnummern zu entnehmen. Die von mir vergebenen Buchstabensigla dienen der Vereinfachung der anschließenden Diskussion.

- A. *Inventarium | Der Bücher, Vnnd Hauß Rhats. | Vff der Schuel Vnnd in der | Kirchenn alhir Zue Schweinfurt | Verfertigt Vnnd gemacht durch | Herrnn Laurentium Göbellnn | Vnnd Georgium Spon als | Inputirte Inspectores Scholæ. | Den 5. monatstag Januarij | Ao. | 1592. (Fasz. 19)*
- B. *DESIGNATIO PARTIUM | pro Ecclesia Svinfurtensi.*
Nach den Erscheinungsdaten der aufgeführten Drucke um 1620 angelegt. (Fasz. 6)
- C. *CATALOGVSS. | Partium Musicalium | Uberreicht von Mar= | tino Titelio Cantore | [Dominica] quasimodogeniti | Anno. 1625.*
Nachträge reichen bis Dezember 1627. (Fasz. 8)
- D. Spezifizierte Quittung über den Ankauf von Druckwerken aus Nürnberg, datiert 15. August 1639. (Fasz. 13)
- E. Unbetitelttes Verzeichnis von Musikdrucken. Nach den Erscheinungsdaten der aufgeführten Posten um 1650 angelegt. Da die zahlreichen durchgestrichenen Posten in der Regel nicht in den späteren Inventaren auftauchen, bleibt unklar, ob es sich bei dieser Aufstellung um ein Bestandsverzeichnis oder eine Desiderataliste handelt. (Fasz. 11)

8 Siehe Inventar N in der nachfolgenden Aufstellung.

9 Inventar M.

- F. *Verzeichnus der | Ermangelnden Partium. ab Ao 1625 ad 1628.*
Entstand vermutlich infolge einer Anweisung des Rats vom 13. März 1654, „ein ordentliches inventarium zufertigen, worinnen ... die zur Kirchen gehörige Partes Musicales specifizierte sein“¹⁰; die Aufstellung bildet offensichtlich das Ergebnis einer Durchsicht der Stadt- und Kirchenrechnungen. (Fasz. 5)
- G. *Musicalische Sachen | welche Annô 1624. biß | 1627. gekauft und auff | die Schuel geschaffet worden.*
Erweiterte Fassung von F in der Hand desselben Schreibers; enthält Einträge bis 1639. (Fasz. 12)
- H. *Verzeichnus | Der Musicalischen Sachen | welche ich gefunden und | theils zu meiner Zeit sind | gekauft worden.*
1660 von Johann Meyer angelegt; mit einem späteren Anhang *Instrumenta Musicalia* von der Hand des Schreibers von J und einem sich auf diesen Anhang beziehenden Nachtrag von Georg Christoph Bach. (Fasz. 3)
- J. *Verzeichnuß | Der Musicalischen Sachen, welche | Ich gefunden, und theils zu mei- | ner Zeit sindt erkaufft worden. | Johannes Meyer: | Cantor Msua. | Ao. 1660.*
Neufassung von H anlässlich des Dienstantritts von Johann Nicolaus Eccard als Subkantor (1663); mit einem Nachtrag von der Hand Eccards: „Von An. 1661. | Unter Christophori Ursini Cantorat sind ferner zur Kirchen geschafft worden.“ (Fasz. 4)
- K. *Verzeichnüß | Der Musicalischen Sachen, welche | Ich gefunden, und theils zu mei- | ner Zeit sind erkaufft worden. | Johannes Meyer: | Cantor. | Ao. 1660.*
Nach 1670 entstandene Abschrift von J einschließlich des dort schon vorhandenen Nachtrags (1): „Von An. 1661. | Unter Christophori Ursini Cantorat sind ferner zur Kirchen geschafft worden.“
Vermehrt um Nachtrag (2): „Von Ao. 1664 biß 70. | Unter Joh: Friderici Hoffmans Cantorat | sind folgende ferner auff den Chor | geschafft worden.“
Nach 1688 durch Georg Christoph Bach erweitert um Nachtrag (3): „ferner unter Joh. Friderici Hoffmans | Cantorat sindt folgende auff den Chor geschaffet worden.“ (Fasz. 2)
- L. *Catalogus der Musicalien undt | Instrumenten, welche bey dem | Schweinfurtischen Chor befindlich.*
Angelegt zum Dienstantritt von Johann Nicolaus Eccard als Hauptkantor (1682); unterteilt in *Opera antiqua* und *Opera nova et in choro utilia*; ein kurzer Nachtrag von der Hand Eccards betrifft die Übernahme handschriftlicher Motettenbücher aus dem Nachlaß seines Vorgängers Johann Friedrich Hoffmann. (Fasz. 1)

10 Zitiert nach Faszikel 16 des Konvoluts (*Extractus Protocollis*).

- M. *Catalogus | Musicalium Dn. Eccardi.*
Betrifft den Ankauf des handschriftlichen musikalischen Nachlasses Johann Nikolaus Eccards im Jahr 1688. (Fasz. 17)
- N. *Verzeichnuß der jenigen Musicalischen | Bücher, so auf dem Alumneo befindlich.*
Veröffentlichungsdaten der verzeichneten Drucke reichen bis 1697, daher offenbar zum Dienstantritt Antonius Englerts angelegt. (Fasz. 18)

Da eine vollständige Wiedergabe aller in dem Konvolut enthaltenen Musikalieninventare den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen und teils auch zu unnötigen Wiederholungen führen würde, wird in Anhang I (Seite 129-134) der Inhalt der Verzeichnisse A-L und N, die zum überwiegenden Teil gedruckte Musikalien auflisten, in verkürzter und synoptischer Form erschlossen; Anhang II (Seite 135-162) enthält das Handschrifteninventar M in vollständigem Wortlaut.

Die ältesten Drucke der Schweinfurter Sammlung stammen aus der Zeit kurz nach dem Wiederaufbau der 1554 durch einen Brand zerstörten Johanniskirche¹¹. Besonders für das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts sind zahlreiche Ankäufe von Musikalien festzustellen; dabei stehen Druckerzeugnisse von Nürnberger Verlegern (Montanus & Neuber, Dietrich Gerlach, Catharina Gerlach) im Vordergrund, in weitaus geringerem Umfang finden sich auch Publikationen aus anderen Städten wie etwa München, Augsburg oder Magdeburg. Gemäß der noch stark an der katholischen Liturgie orientierten Schweinfurter Kirchenordnung, die nach einer Äußerung Luthers „zu sehr nach dem Babstumb“ schmeckte¹², sind Werke katholischer deutscher oder italienischer Autoren in großer Zahl vertreten; besonders auffällig ist darunter die starke Präsenz von Kompositionen Orlando di Lassos, die meist in ihren Nürnberger Druckausgaben angeschafft wurden. Bei den innerhalb der Druckinventare verzeichneten alten Handschriften finden sich gelegentlich Hinweise auf Kantoren der Johanniskirche als Schreiber (Paul Rosen, tätig 1559-1568, und Georg Groß, tätig 1587-1591), was vielleicht als Indiz für eine kompositorische Tätigkeit dieser Musiker gewertet werden kann.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beginnt der musikalische Horizont an der Johanniskirche sich zu weiten, und nun finden sich unter den Neuzugängen vorzugsweise die seinerzeit geschätzten Druckwerke thüringischer und sächsischer Komponisten – darunter vor allem Hammerschmidt und Briegel, aber auch Schütz und Schein. Zugleich scheinen allerdings Werke von Meistern des 16. Jahrhunderts zum Teil ebenfalls noch längere Zeit in Gebrauch geblieben zu sein, denn erst das Inventar von 1682 differenziert zwischen *Opera antiqua* und *Opera nova et in choro utilia*. Innerhalb der folgenden 15 Jahre muß jedoch die erwähnte drastische Aussonderung älterer Musikalien stattgefunden haben; das Inventar von 1697 verzeichnet nur noch einen einzigen Druck aus dem 16. Jahrhundert – eine Motetten-sammlung Orlando di Lassos – und insgesamt nur sechs Drucke, die zum Zeitpunkt der Inventarisierung mehr als 50 Jahre alt waren. Insgesamt gehen die Ankäufe seit den 1660er Jahren merklich zurück. Während der dreijährigen Amtszeit

11 Vgl. Noack (wie Anm. 7), S. 16. Der einzige ältere Druck – die 1553 erschienene Sammlung *Psal-morum selectorum [...] Tomus I [-III]* – wurde vermutlich erst nach 1554 angeschafft.

12 Vgl. Johannes Strauß, *Die Schweinfurter Kirchenordnung von 1543*, in: *Streiflichter auf die Kirchengeschichte in Schweinfurt* (wie Anm. 2), S. 29-38.

von Christoph Bähr (1661-1663) werden lediglich fünf neue Werke angeschafft (Ahle, 2 Briegel, Buchner, Capricornus) und während der 19 Jahre von Johann Friedrich Hoffmanns Kantorat (1663-1682) insgesamt nur 20 Titel. Zwar kommt der Ankauf von gedruckten Musikalien auch nach Hoffmanns Tod nicht völlig zum Erliegen – Inventar N verzeichnet beispielsweise noch Briegels *Evangelischen Palmzweig* (1684) und Philipp Heinrich Erlebachs *Harmonische Freude musicalischer Freunde* (1697) –, doch spielen diese singulären Neuzugänge für das Schweinfurter Repertoire insgesamt kaum noch eine Rolle.

Der schrittweise Rückgang der Ankäufe von Druckwerken wurde, einem allgemeinen Trend folgend¹³, durch den planmäßigen Aufbau eines Handschriftenrepertoires kompensiert. In Schweinfurt ist diese Umorientierung nahezu ausschließlich dem Wirken Johann Nikolaus Eccards zu verdanken, der über mehrere Jahrzehnte hinweg mit großem Engagement und persönlicher Initiative offenbar auf eigene Kosten eine große Zahl handschriftlicher Musikalien zusammentrug (Inventar M), während die früheren Kantoren sich wohl nahezu ausschließlich mit – den in den Inventaren A-L angeführten – Drucken begnügt hatten und auch Eccards unmittelbarer Amtsvorgänger lediglich einige „geschriebene muteten“ und Generalbaßstimmen hinterließ.

Johann Nikolaus Eccard wurde am 12. Januar 1636 im thüringischen Brotterode als Sohn eines Metzgers und Bierschenks geboren¹⁴. Nach Absolvierung des Gothaer Gymnasiums, schrieb er sich im Wintersemester 1655 in die Matrikel der Universität Leipzig ein¹⁵. Wie lange Eccard in Leipzig blieb, geht aus den Dokumenten nicht hervor, nach Beendigung seines Studiums wurde er jedenfalls zunächst Schulmeister und wohl auch Kantor in seiner Heimatstadt. Seinen weiteren Lebensweg erhellt ein von ihm verfaßtes Schreiben vom 17. Oktober 1663 an den Schweinfurter Ratsherrn Johann Matthias Beßler¹⁶, dem zu entnehmen ist, daß Eccard sich bereits geraume Zeit zuvor von Brotterode aus erfolglos auf die Schweinfurter Kantorenstelle beworben hatte; offenbar ist hier die Vakanz nach dem Tod von Johann Meyer (gestorben am 22. Februar 1661) gemeint, als dessen Nachfolger jedoch der aus Heinen bei Meißen stammende Christoph Bähr (Ursinus) gewählt wurde¹⁷. Immerhin aber hatte Eccards Probe in Schweinfurt soviel Eindruck gemacht, daß man sich seiner erinnerte, als Bähr 1663 nach Naumburg berufen wurde und der bisherige Subkantor Johann Friedrich Hoffmann in dessen Amt nachrückte. Die so freigewordene Stelle des Subkantors und Collega quintus wurde daraufhin – wohl auf Betreiben Beßlers – Eccard angeboten, der in dem erwähnten Brief offenbar auf ein entsprechendes Schreiben Beßlers Bezug nimmt, in dem ihm auch die Exspektanz auf die Stelle des Hauptkantors zugesagt worden war. Eccard nahm den Ruf zwar an, konnte Brotterode jedoch nicht sogleich verlassen, „in dem bei gleichmäßig anderwertig[er] beförderung vnsers gewesenen H[errn] pfarrers ich neben andern das ambt, biß zur schierkünfftiger wiederbestellung, nach vermö-

13 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 13-14.

14 Vgl. Beilage zum „*Thüringer Hausfreund*“, Schmalkalden, 9. Dezember 1893, sowie Oskar Locke, *Aus Brotterodes Vergangenheit*, Brotterode 1912, S. 77.

15 Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559-1809*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. 87.

16 StAS, enthalten in der Akte RR I 23, 6.

17 Vgl. Frickel (wie Anm. 2), S. 293.

gen zu verrichten von vnserm H[errn] Inspectore befehliget.“ Die Verzögerung seines Amtsantritts war indes offenbar kürzer als erwartet, denn bereits am 23. Oktober 1663 wurde in Schweinfurt seine Bestallungsurkunde ausgestellt¹⁸. Eccards Schweinfurter Wirken ist lediglich durch eine 1667 gedruckte Gelegenheitskomposition aus seiner Feder dokumentiert: eine neunstrophige Aria für 2 Soprane, 2 Violinen, 2 Violen, Violone und Basso continuo, die er zu Ehren des Schweinfurter Ratskonsulenten Johann Höfel (1600-1683) verfaßte¹⁹. 1682, nach dem Ausscheiden Hoffmanns aus dem Kantorat, rückte Eccard auf die ihm bereits zwanzig Jahre zuvor in Aussicht gestellte Stelle nach und verblieb in dieser Funktion bis zu seinem Tod am 27. September 1687²⁰; zu seinem Nachfolger wurde im Juli 1688 Georg Christoph Bach ernannt.

Nach Eccards Tod wurde seine umfangreiche Musikaliensammlung für den Gebrauch in der Johanniskirche und der Lateinschule erworben und so die Kontinuität der Kirchenmusik gesichert. Die Übernahme der Handschriften und ihre in diesem Zusammenhang erfolgte Inventarisierung ist durch Einträge in den Kirchenrechnungen von 1688/89 dokumentiert. In der Rubrik „Andere Gemeine Außgaben“ erscheint dort unter dem 10. August 1688 der Posten „1 fl: 14 ß: für 1 Rieß papier zu abschreibung der Musicalischen Stück, von der fr. Eccardin erhalten“ sowie unter dem 21. Dezember 1688 der Posten „21 [ß] für ½ Rieß Papier zu abschreibung der catalogorum der Musicalischen Stück [...]“²¹.

Das von unbekannter Hand geschriebene Inventar führt die einzelnen Werke alphabetisch nach Textanfängen auf, differenziert jedoch innerhalb der einzelnen Buchstaben nach dem Format der Handschriften. Wie die wenigen Verweise auf Partituren andeuten, lagen die Musikalien zum überwiegenden Teil als Stimmensätze vor, deren genaue Zusammensetzung aus der angegebenen Zahl der jeweiligen obligaten Vokal- und Instrumentalstimmen und der (vokalen) Ripienstimmen zu ersehen ist. Im Zuge einer späteren Revision des Bestands wurden die einzelnen Posten von anderer Hand durchnummeriert, teilweise auch ergänzt und korrigiert. Doppelt vorhandene Stücke wurden bei dieser Zählung ausgeklammert und in einem neuangefertigten Anhang separat aufgelistet; einige durchgestrichene und im Anhang nicht mehr auftauchende Titel weisen auf in der Zwischenzeit eingetretene Verluste oder Abgänge. Anhand von signierten Eintragungen in die Schul-

18 StAS, RR I 23, 6.

19 Ratsschulbibliothek Zwickau, Signatur: Mu 78 Mus. 13.1 (RISM A/I/3 E 202). Der Titel lautet: *Schuldiger | Ehren=Thon | Deme WohlEdlen| Vest= und Hochgelahrten | HERRN | Johann Höfel| | ... | An dessen Anno 1667. glücklich wieder erscheinendem | Namens= wie auch Geburths=Tage | JOHANNIS | In einer schlechten Abend=Music einfältig | abgesungen | von | JOHANNE NICOLAO ECCARDO, hiesiger | Schulen Collega. | | In der Fürstlichen Buch=Druckerey zu Coburg gedruckt | durch Johann Conrad Mönch. Zu dem bedeutenden Schweinfurter Ratskonsulenten, Juristen, Kunstmäzen, Sammler und Dichter Johann Höfel vgl. Noack (wie Anm. 7), S. 18-20, 53, 115, sowie die Beiträge von Ernst Petersen, *Dulce – amarum. Labsal in Trübsal. Die Leichenpredigten-Sammlung in der Sakristei-Bibliothek von St. Johannis-Schweinfurt*, und Reinhold Jordan, *Das Evangelische Schweinfurt im Medaillenbild*, beide in: *Streiflichter auf die Kirchengeschichte in Schweinfurt* (wie Anm. 2), S. 179-213 u. S. 301-319, speziell S. 179-181 u. S. 304-305.*

20 Dieses und das folgende Datum nach Frickel (wie Anm. 2), S. 294 u. 299.

21 Evangelisch-lutherisches Pfarramt Schweinfurt St. Johannis; für freundliche Unterstützung bin ich Herrn Pfarrer Ernst Petersen zu Dank verpflichtet.

chronik der Stadt Themar läßt sich zweifelsfrei feststellen, daß es sich bei dem Revisor des Inventars um Eccards Amtsnachfolger Georg Christoph Bach handelt²².

Die Sammlung Eccard bildete mithin den Grundstock für die Schweinfurter Kirchenmusikpflege während der Amtszeit Georg Christoph Bachs – und teilweise wohl auch darüber hinaus. Über die praktische Nutzung der Handschriften während der relativ kurzen Amtszeit Bachs (1688-1697) liegen jedoch keine Angaben vor. Daß Bach ebenfalls mit einem dem seines Vorgängers vergleichbaren Eifer Musikalien zusammengetragen und dergestalt das Repertoire ständig erweitert hätte, ist kaum denkbar, zumal auch die Akten-nichts über die Erwerbung eines handschriftlichen Nachlasses von seiner Witwe vermerken. Dies besagt jedoch nichts über Bachs künstlerische Produktivität. Immerhin finden sich in den Schweinfurter Ratsprotokollen gelegentlich Hinweise auf eigene, dem Rat der Stadt dedizierte Kompositionen, mit denen Bach auf seine musikalischen Ambitionen aufmerksam machte und seinen Bitten um Befreiung von dem ungeliebten Schulunterricht Nachdruck zu verleihen suchte. Im einzelnen handelt es sich um folgenden Einträge²³:

– 4. Januar 1688: „Dem Cantori H[errn] Christoph Bachen, welcher E. WohlEdlen Hochw. Raht pro strenu ein selbst Componirtes Musicalisches Stück unterth[änig] offerirt, anfahend, Die Gühte deß H[errn] ists, daß wir [nicht] gar aus sind [etc.] sind 3 Rthlr. zur recompens zuzustellen Erkandt worden.“

– 28. April 1693: „Herrn Cantori, Bachen, als welcher E. E. Rath verschiedene Musicalische Stücke dediciret, und dabey unterth[änig] angehalten, daß Er doch führohin mit der Kinderlehr verschonet bleiben mögte, Sind wegen des Ersteren, Vier Reichsthaler zur discretion verehret worden; So viel aber das petitum belangt, hat E. E. Magistrat Ihm bedeüten laßen, daß es ein- vor allemahl bey seinem Bestallungs Brieff zue verbleiben habe.“

– 11. Januar 1697: „Sind H[errn] Cantori Bachen für d[as] E. E. Rath dedicirte Musicalische Stück 3 rthr pro recompensa zudedacht worden.“

Nur ein einziges Mal während der knapp zehnjährigen Amtszeit Bachs verzeichnen die Kirchenrechnungen einen Musikalienkauf: die 1692 erfolgte Anschaffung von „Musicalischen Sachen von Leipzig“, die an anderer Stelle auch als der „Schellische Jahrgang“ spezifiziert sind²⁴. Möglicherweise signalisiert dieser Ankauf eines geschlossenen Jahrgangs den Beginn einer Loslösung von dem bunten und vielschichtigen Repertoire der Eccardschen Sammlung; wann seine Musikalien

22 Die genannte Schulchronik findet sich heute im Stadtarchiv Themar (ohne Signatur); der dortigen Archivarin, Frau Müller, danke ich für die Überlassung von Schriftproben. Die Identifizierung von Georg Christoph Bachs Handschrift erlaubt überdies die Feststellung, daß im Fall der berühmten, ehemals innerhalb des Altbachischen Archivs überlieferten Geburtstagskantate Bachs *Siehe, wie fein und lieblich ists* ein Autograph des Komponisten vorlag. Siehe die Abbildungen in EdM, Bd. 2, S. IX u. XI.

23 Für die freundliche Überlassung von Exzerpten aus den Schweinfurter Ratsprotokollen bin ich Frau Evelin Odrich zu verbindlichstem Dank verpflichtet.

24 Evangelisch-lutherisches Pfarramt Schweinfurt St. Johannis, Kirchenrechnungen 1691/92 (Andere Gemeinde Aufgaben, 3. Februar 1692) und 1692/93 (Andere Gemeinde Aufgaben, 20. Juni und 14. Oktober 1692). Ferner vermerken die Rechnungen von 1695/96 die Anschaffung von „3. buch gut SchreibPapier, Herrn Cantori Bachen, zu einem Partitur-buch“, und die von 1696/97 enthalten einen Posten „für ½ Rieß Papyr zu Musicalischen Sachen“.

endgültig aus dem praktischen Gebrauch verschwanden, entzieht sich jedoch unserer Kenntnis.

Die immense, mehr als 500 Titel umfassende Sammlung kann kaum erst während Eccards Zeit als Hauptkantor der Johanniskirche entstanden sein; vielmehr ist anzunehmen, daß dieser bereits seit Beginn seiner Schweinfurter, wenn nicht gar schon in seiner Thüringer Zeit systematisch handschriftliche Musikalien zusammentrug. Tatsächlich läßt das Repertoire mehrere Schwerpunkte erkennen, die weitreichende Aufschlüsse über Eccards musikalische Präferenzen, aber auch über seine beruflichen Verbindungen erlauben.

Merkmale der „lokal-regionalen Konzentration“²⁵ des Repertoires auf Schweinfurt und das fränkische Umland sind in der Sammlung Eccard zwar in gewissem Maße festzustellen, insgesamt aber eher schwach ausgeprägt. Dies mag damit zusammenhängen, daß die Stadt selbst im 17. Jahrhundert nur wenige produktive Komponisten aufwies und Kontakte zu Meistern etwa im benachbarten Nürnberg oder am Ansbacher Hof nicht sonderlich eng waren. Zu den katholischen Städten der Region mögen die Verbindungen noch schwächer gewesen sein, und der Zwang zur Abgrenzung besonders gegen die benachbarten katholischen Territorien Bambergs und Würzburgs ist vielleicht auch für den verschwindend geringen Anteil zeitgenössischer italienischer Musik in der Sammlung Eccard verantwortlich. Möglicherweise bestanden indirekte Verbindungen zum Dresdner Hof, denn von den dort nach der Jahrhundertmitte wirkenden Meistern sind immerhin Vincenzo Albrici, Giovanni Andrea Bontempi und Christoph Bernhard mit jeweils einer Komposition vertreten. Die Präsenz von Johann Michael Nicolai und Caspar Prenz, aber auch von Antonio Bertali und Giacomo Carissimi in der Sammlung Eccard deutet dagegen nach Süden.

Der bevorzugte Schweinfurter Komponist ist Wolfgang Carl Briegel, dessen Name mit insgesamt 63 Kompositionen am zweithäufigsten in der Sammlung vertreten ist. Fraglich ist allerdings, wieviele von diesen Werken tatsächlich in der kurzen Schweinfurter Amtszeit Briegels (1645-1650), die zudem den Anfangspunkt seiner beruflichen Laufbahn markiert, entstanden sein können²⁶. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, kann für mindestens 16 der in M genannten Werke eine spätere Entstehungszeit als gesichert gelten. Zudem erscheint zweifelhaft, ob die von Briegel in seiner Jugend komponierten Werke in den 1670er und 1680er Jahren stilistisch überhaupt noch aktuell waren. Schweinfurt sicher zuzuordnen sind hingegen die acht eigenen Kompositionen Eccards (Nr. 28, 144, 212, 287, 372, 397, 449, 475) sowie die beiden mit „Hoffmans.“ (Nr. 61) beziehungsweise „J. F. H.“ (Nr. 31) bezeichneten Werke, die offenbar von Eccards langjährigem Kollegen Johann Friedrich Hoffmann stammen. Ebenfalls mit Schweinfurt in Verbindung zu bringen sind

25 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 301.

26 Seine ersten Drucke mit geistlicher Vokalmusik veröffentlichte Briegel erst ab 1654 in Gotha. Dessenungeachtet belegt ein bisher unbekanntes Dankschreiben Briegels vom 3. November 1645 an den Rat der Stadt Schweinfurt (StAS, RR I 23, 8), daß er damals bereits kompositorisch tätig war; es heißt hier: „Wie ich dann auch nicht habe Underlaßen wollen, zur Erweisung meiner demütigsten dinsten E: Ehrn V: und Herrl: Nach meiner geringen Kunst diese zwey Musicalische Concerten zu dediciren ...“. Die Dedikationshandschriften der beiden erwähnten Stücke sind vermutlich mit den in den Mankolisten F und G spezifizierten „Gesäng und componirten Sachen“ identisch und waren offenbar bereits 1654 nicht mehr vorhanden.

vielleicht auch die beiden Kompositionen von Johann Nothnagel (Nr. 117, 466), der offenbar ab 1657 vorübergehend das Amt des Subkantors innehatte²⁷. Aus Nürnberg stammen die zahlenmäßig wenigen, jedoch den Charakter der Sammlung nicht unwesentlich prägenden Werke von Paul Hainlein (Nr. 433, 498), Johann Andreas Herbst (Nr. 23, 24), Heinrich Schwemmer (Nr. 180, 277, 350) und Georg Christoph Wecker (Nr. 99, 176, 285); dieser Gruppe hinzuzurechnen ist gegebenenfalls noch ein mit der Autorenangabe „Richter“ bezeichnetes Stück (Nr. 109), das möglicherweise von dem laut Eitner „wahrscheinlich“ in Nürnberg tätigen Georg Richter stammt²⁸. Die fünf Kompositionen Pachelbels (Nr. 33, 371, 378, 394, 512) müssen hingegen der Thüringer Zeit des Komponisten zugerechnet werden, da er erst 1695 die Nachfolge Weckers als Organist an der Nürnberger Sebaldskirche antrat; hieraus ergeben sich weitere konkrete Anhaltspunkte für eine frühe – also vor der Nürnberger Zeit anzusetzende – Datierung eines Großteils von Pachelbels deutscher Vokalmusik²⁹. Dem katholischen Bamberg schließlich ist wohl eine Serie von drei Kyrie-Vertonungen der dort um die Mitte des 17. Jahrhunderts tätigen Meister Georg Arnold und Georg Mengel zuzuordnen (Nr. 308).

Deutlich stärker ausgeprägt als das fränkische Umfeld ist in der Sammlung Eccard jedoch der thüringische Raum, wobei hier der Gothaer Hof als eine Art regionales Zentrum hervortritt. Mit Gotha verbindet sich erneut der Name Wolfgang Carl Briegel (63 Kompositionen), ferner Georg Ludwig Agricola (56 Kompositionen), Wolfgang Michael Mylius (5 Kompositionen) und Nikolaus Körner (2 Kompositionen). Für Briegel ergab die Suche nach Konkordanzen nur verhältnismäßig wenige Übereinstimmungen mit dessen in Gotha erschienenen Drucken (vgl. die Nachweise bei Nr. 53, 252, 279, 339, 448, 490). Hingegen finden sich immerhin 16 Titel in einem am 2. März 1662 von ihm größtenteils eigenhändig angelegten Verzeichnis seiner Vokalwerke; es trägt den Vermerk, daß er diese „für sein eigen hellt“³⁰. Die übrigen Kompositionen Briegels in der Sammlung Eccard mögen daher aus der Zeit nach der Abfassung seines Gothaer Inventars stammen; ob hierbei auch die Darmstädter Zeit des Komponisten (ab 1671) einzubeziehen ist, muß dabei allerdings offenbleiben.

Von besonderer Bedeutung für die Gotha-Schweinfurter Verbindung ist die starke Präsenz von Werken des von 1670 bis 1676 als Nachfolger Briegels in Gotha wirkenden Hofkapellmeisters Georg Ludwig Agricola, nicht zuletzt weil dessen Name im übrigen Handschriftenrepertoire des späten 17. Jahrhunderts nur sehr

27 Laut seinem Bewerbungsschreiben vom 29. November 1657 (StAS, RR I 23, 6) war Nothnagel zu jener Zeit „Illustri Gymnasij Secundæ Classis Præceptor ac Moderator Musicæ“ in Durlach; aus dem Brief geht hervor, daß er sich bereits zwei Jahre zuvor erfolglos um die Schweinfurter Kantorenstelle beworben hatte. Nothnagel ist offenbar identisch mit dem um 1700 in Wertheim tätigen Kantor gleichen Namens. Vgl. EitnerQ 7, S. 214.

28 Vgl. EitnerQ 8, S. 220; ein weiteres mit „Gorg Richter“ bezeichnetes Stück findet sich im Ansbacher Inventar (fol. 1012).

29 Vgl. Friedhelm Krummacher, *Kantate und Konzert im Werk Johann Pachelbels*, in: Mf 20 (1967), S. 365-392, speziell S. 389.

30 *Inventarium I über die Musicalische sachen*, Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Kammer Immediate, Nr. 1281. Ein auf der Titelseite angebrachter Revisionsvermerk aus dem Jahr 1671 bezieht sich offenbar nur auf den ersten Teil des Inventars, der die zur fürstlichen Kapelle gehörenden Drucke und Instrumente verzeichnet.

sporadisch auftaucht³¹. Aufgrund der im Inventar der Sammlung Eccard präzise vermerkten Titel und Besetzungsangaben gewinnt das Kantatenschaffen dieses Meisters erstmals deutlichere Konturen. Wohl nach dem Vorbild seines mutmaßlichen Lehrers Sebastian Knüpfer bevorzugte Agricola in seinen Werken eine volle, jeweils gleich starke Vokal- und Instrumentalbesetzung und fast ausschließlich deutsche Texte; auffallend häufig kommen Choralverse als Textincipits vor. Nur zwei in Schweinfurt unter dem Namen Agricolas verzeichnete Werke weisen lateinische Texte auf; bei einem ist die Zuweisung allerdings fraglich, denn das mit Solosopran und drei Instrumenten besetzte Konzert *Ad proelium mortales* erscheint sowohl im Ansbacher Inventar (fol. 1032) als auch in der Bokemeyer-Sammlung (Bok 833) unter dem Namen Johann Rosenmüllers. Setzt man voraus, daß es sich in allen drei Fällen um dasselbe Werk und nicht um eine – zufällig oder absichtlich – gleich besetzte Vertonung desselben Texts handelt, so ist der Zuschreibung an Rosenmüller der Vorzug zu geben, da das Werk sich stilistisch mühelos in die große Serie seiner in der Sammlung Bokemeyer zahlreich vorhandenen Solomotetten einreicht, während für eine Autorschaft Agricolas mangels Vergleichsmaterials keine triftigen Argumente angeführt werden können.

Dieser eher isolierte Fall einer mutmaßlichen Fehlzuschreibung gibt allerdings kaum Veranlassung, die Glaubwürdigkeit der Autorenzuweisungen Eccards insgesamt ernsthaft in Zweifel zu ziehen, denn die zahlreich vorhandenen gesicherten Konkordanzbestätigungen bestätigen die mitgeteilten Angaben weitgehend. Aufgrund seiner Verlässlichkeit kann das Verzeichnis der Sammlung Eccard auch zur Identifizierung von Anonyma in eng verwandten Repertoires herangezogen werden. Auf diesem Wege lassen sich zum Beispiel zwei innerhalb der Sammlung Erfurt anonym überlieferte Stücke als Kompositionen Agricolas identifizieren: Das Konzert *Das ist meine Freude* (Erfurt Nr. 99) entspricht in seiner Besetzung (CCATB concertati, CCATB ripieni, Violino 1, 2, Clarino 1, 2, Trombone 1-3) exakt einem in der Sammlung Eccard Agricola zugeschriebenen Stück (Nr. 84); ebenso kann das anonyme Kommunionstück *Kommt her zu mir alle à 9* (Erfurt Nr. 134) mit der Nr. 320 bei Eccard gleichgesetzt werden, wobei die dortige Besetzungsangabe (4 Singstimmen, 4 Instrumente) den in der Erfurter Abschrift geforderten Continuo-verstärkenden Violone allerdings unberücksichtigt läßt.

Die im Vergleich mit Agricola erstaunlich schwache Präsenz von Werken seines Nachfolgers im Kapellmeisteramt Wolfgang Michael Mylius ließe sich vielleicht am ehesten dahingehend erklären, daß dessen in Inventar M verzeichnete Stücke sämtlich aus der Zeit vor seiner Übernahme des Gothaer Kapellmeisteramts (1676) stammen, also vermutlich aus den Jahren ab etwa 1670, dem Zeitpunkt seines Eintritts in die Gothaer Hofkapelle. Hieraus ergibt sich möglicherweise auch ein Fingerzeig für die zeitliche Begrenzung der intensivsten Sammelphase Eccards. Ebenfalls nach Gotha weisen die beiden mit „Kerner“ bezeichneten Stücke (Nr. 445, 506); bei diesem Komponisten dürfte es sich um den seit 1652 dort amtierenden Hoforganisten und Küchenschreiber Nikolaus Körner (gest. 1702) handeln, von dem ferner bekannt ist, daß er 1656 bei der Taufe einer Tochter Heinrich Bachs Pate

31 Etwa in der Sammlung der Michaeliskirche Erfurt oder im Inventar der Lüneburger Michaelischule. Für Nachweise der hier und im folgenden zu Repertoirevergleichen herangezogenen Inventare und Sammlungen vgl. die entsprechende Liste in Anhang II.

stand³². Sollten die vier im Inventar mit „Meder“ bezeichneten Kompositionen (Nr. 47, 125, 126, 199) auf Johann Valentin als den berühmtesten Vertreter dieser Musikerfamilie zu beziehen sein, so läge auch hier eine Verbindung mit Gotha nahe, denn Meder war 1671 für kurze Zeit am dortigen Hof als Sänger angestellt.

Aus der auffallend starken Präsenz Gothaer Musikalien aus der Amtszeit Briegels und Agricolas in Eccards Inventar erwächst die Frage, ob deren Beschaffung nur aufgrund geschmacklicher Präferenzen erfolgte, oder ob hierfür auch direkte persönliche Verbindungen Eccards verantwortlich waren. Eccards Gothaer Schulzeit kann – mit Blick auf sein Geburtsjahr (1636) und das Datum seiner Einschreibung in die Matrikel der Leipziger Universität (Wintersemester 1655) – etwa zwischen 1645 und 1655 angesetzt werden; in dieser Zeit mag er Kontakte zu Briegel und Körner geknüpft haben, die auch später noch tragfähig genug waren, um für die Beschaffung von Musikalien genutzt zu werden. Der große Anteil von Kompositionen Agricolas einerseits und das aus der Repertoirezusammensetzung recht deutlich abzulesende Abreißen der Verbindungen zum Gothaer Musikleben nach dessen Tod andererseits könnte unter Umständen auch dahingehend gedeutet werden, daß Eccard den musikalischen Nachlaß Agricolas für Schweinfurt erwarb³³.

Akzeptiert man die Hypothese der Gothaer Provenienz eines signifikanten Teils der Schweinfurter Musikaliensammlung Eccards – sei es durch einen mehr oder minder geschlossenen Ankauf oder durch langjährige „Communication“ –, wäre als nächstes zu erwägen, ob nicht auch Werke anderer Thüringer Meister, die zum Einzugsbereich Gothas gehörten, auf diesem Weg nach Schweinfurt gelangt sein könnten. Zu denken wäre hier etwa an das singulär überlieferte Werk des aus Gotha stammenden Danziger Organisten Crato Bütner oder auch an die Stücke von Komponisten, die an den Höfen zu Weißenfels (Beer, Becker, Krieger, Pohle) und Rudolstadt (Bleyer) beziehungsweise in den benachbarten Städten Eisenach und Erfurt (Pachelbel, Eberlin) tätig waren. Aber auch für die in der Sammlung Eccard überaus zahlreich vertretenen Werke Johann Rosenmüllers wäre mit einem solchen Provenienzzugang zu rechnen. Auffällig ist nämlich, daß von diesem Komponisten in Schweinfurt vorwiegend jene großbesetzten Konzerte mit deutschen Texten vorhanden waren, von denen Werner Braun annahm, sie seien möglicherweise zum Teil für den Hof zu Altenburg bestimmt gewesen³⁴, der Rosenmüller um 1653/54 den Titel eines Kapellmeisters von Haus aus verliehen hatte und nach dessen Flucht aus Leipzig seine dort zurückgelassenen Musikalien erwarb³⁵. Da das Herzogtum Altenburg nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. (1669) an Gotha fiel, ist anzunehmen, daß der Musikalienbestand der aufgelösten Hofkapelle nach Gotha ge-

32 Vgl. Noack (wie Anm. 7), S. 27; Armin Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha. Von den Anfängen bis zum Tod G. H. Stölzels (1749)*, Diss. phil. Freiburg i. Br., 1952, S. 272; sowie Karl Müller u. a. (Hrsg.), *Arnstädter Bachbuch*, 2. verbesserte Auflage, Arnstadt 1957, S. 146.

33 Die Tatsache, daß Agricolas Nachfolger Mylius sofort nach seinem Dienstantritt für die Gothaer Hofkapelle weitreichende organisatorische Verbesserungen beantragte, könnte als Indiz gewertet werden, daß Agricolas Kompositionen nach 1676 für Gotha nicht mehr aktuell waren. Vgl. Fett (wie Anm. 32), S. 129-130.

34 Werner Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 189-197, hier S. 189.

35 Vgl. Werner Braun, Art. *Altenburg*, in: MGG2 1, Sp. 508.

schaft wurde³⁶. Nicht auszuschließen ist jedoch auch die Möglichkeit, daß Eccard sich bereits in seiner Leipziger Studienzeit die eine oder andere Komposition Rosenmüllers beschaffte; wohl kaum wird er jedoch bereits sämtliche im Inventar seiner Sammlung genannten 75 Werke dort erworben haben.

Ebenfalls gleichermaßen auf direkte Beziehungen zu Leipzig wie auch auf den „Umweg“ über Gotha deuten die Namen Sebastian Knüpfer (54 Werke), Johann Schelle (18 Werke) und Tobias Michael (1 Werk). Eccard immatrikulierte sich in Leipzig zu einem Zeitpunkt, als Tobias Michael noch das Thomaskantorat bekleidete, und der nur um wenige Jahre ältere Knüpfer wirkte seit etwa 1654 im Umkreis der Universität. Hier mögen Verbindungen entstanden sein, auf die Eccard vielleicht auch noch zurückgreifen konnte, als Knüpfer bereits Michaels Nachfolger und ein allseits geschätzter Komponist war. Eine mögliche Verbindung zu Schelle, der 1676 seinem Lehrer Knüpfer als Thomaskantor folgte, ergibt sich aus dem Umstand, daß Eccards ältester Sohn Johann Jakob in den Jahren 1684-1686 als Student in Leipzig nachweisbar ist³⁷. Andererseits dürfte auch Agricola in Gotha Werke seines mutmaßlichen Lehrmeisters Knüpfer besessen haben. Vielleicht ist die verhältnismäßig große Zahl von Knüpfers Werken in der Sammlung Eccard in der Tat das Ergebnis zweier nachträglich vereinter Teilsammlungen.

Besonderes Interesse wecken auch die zahlreichen Kompositionen von Mitgliedern der Bach-Familie in Eccards Sammlung. Wohl nirgendwo außerhalb des „Altbachischen Archivs“ ist ein derart vielgestaltiges und aufschlußreiches Repertoire der Vorfahren Johann Sebastian Bachs an einem Ort versammelt. Die vier bei Eccard eindeutig mit Vornamen genannten Komponisten der Bach-Familie gehören sämtlich der Generation von Johann Sebastian Bachs Vater an: die Brüder Johann Christoph (1642-1703) und Johann Michael (1648-1694), deren Vetter Georg Christoph (1642-1697) sowie der einer Seitenlinie angehörende Johann Jacob Bach (1655-1718). Die ältere Generation, zu der die ebenfalls als Komponisten tätigen und mit Schweinfurt verbundenen Organisten Heinrich (1615-1692) und Johann Bach (1604-1673) zählen, ist auffälligerweise nicht vertreten. Auch hier dürften persönliche Verbindungen Eccards maßgeblich gewesen sein. Denkbar ist etwa, daß die versuchte Berufung Johann Christoph Bachs der Initiative des Kantors entsprang. Daß immerhin vier Kompositionen von Eccards Nachfolger Georg Christoph Bach (Nr. 190, 383, 492, 524) bereits vor 1688 an der Schweinfurter Johanniskirche erklangen, mag seine spätere Einstellung nicht unwesentlich beeinflusst haben und deutet ebenfalls auf beiderseits gepflegte Kontakte. Doch auch der indirekte Weg über Gotha (etwa durch Körner) ist wiederum nicht ausgeschlossen.

Von den unter Johann Christoph Bachs Namen erscheinenden Werken war bisher lediglich das Konzert *Herr, wende dich* (Nr. 211) aus der Sammlung der Erfurter Michaeliskirche bekannt; daneben werden ihm innerhalb der Bachschen Familientradition das Lamento *Ach, daß ich Wassers gnug hätte* (Nr. 40 und 548) sowie das großbesetzte Michaelis-Konzert *Es erhub sich ein Streit* (Nr. 140) zugeschrieben, obwohl beide Werke in anderen frühen Quellen auch mit abweichendem Komponistennamen überliefert sind³⁸. Im Inventar der Sammlung Eccard sind diese beiden

36 Dies könnte auch der Grund für die starke Verbreitung von Rosenmüllers älteren Kompositionen in mitteldeutschen Sammlungen (z. B. Erfurt) sein.

37 Vgl. Erler (wie Anm. 15), S. 86.

38 Vgl. Daniel R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 168 u. 172.

Stücke bezeichnenderweise ohne Vornamen aufgeführt. Zwei weitere unter dem Namen Johann Christoph Bach laufende Kompositionen lassen sich anhand der Besetzungsangaben als Baß-Soli erkennen (Nr. 102, 391) und mögen Seitenstücke zu seinem großen Lamento *Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt* darstellen. Rätselhaft erscheint hingegen das Incipit *Auf, laßt uns den Herren loben* (Nr. 60), denn eine Komposition desselben frei gedichteten Texts enthielt auch das Altbachische Archiv, dort allerdings unter dem Namen Johann Michael Bachs³⁹. Die Möglichkeit einer bloßen Verwechslung der Brüder in einer der beiden Quellen ist allerdings aufgrund der divergierenden Besetzungsangaben ausgeschlossen; Johann Michaels Werk sieht neben dem Solo-Alt eine begleitende Instrumentalgruppe von vier Streichern vor, während Johann Christophs Fassung der solistischen Cantostimme nicht weniger als neun Instrumente und vier vokale Ripienstimmen gegenüberstellt. Ob beide Werke musikalische Gemeinsamkeiten aufwiesen, ob die eine Fassung vielleicht gar eine Überarbeitung der anderen war, oder ob die Brüder vielleicht bewußt denselben Text vertonten, läßt sich indes nicht mehr feststellen.

Das in der Sammlung Eccard mit Abstand am häufigsten repräsentierte Mitglied der Bach-Familie ist der Arnstädter, später Gehrener Organist Johann Michael Bach. Die Bedeutung des Schweinfurter Überlieferungszweigs seiner Werke ist schon allein aus der Tatsache ersichtlich, daß für keine der hier genannten vierzehn Kompositionen Konkordanzen nachweisbar sind. Bemerkenswert sind die drei lateinischen Stücke (Nr. 68, 366, 436)⁴⁰, die auf einen ausgeprägten italienischen Einfluß im Arnstädter Kreis deuten. Die Incipits von immerhin sechs Stücken weisen auf Choraltexthe (Nr. 27, 189, 474, 478, 481, 484), so daß hier wohl die eine oder andere Choralkantate vorlag. Von den verbleibenden Werken fallen vier durch einen relativ großen Instrumentalapparat auf (Nr. 91, 104, 218, 477), und schließlich gibt es einen Beleg für die im Schaffen Johann Michael Bachs bislang noch nicht bezugte Gattung des Baßsolo (Nr. 461).

Besondere Aufmerksamkeit verdient seine Bearbeitung des um 1675 gedichteten Liedes *Was Gott tut, das ist wohlgetan* von Samuel Rodigast (Nr. 474), dessen zugehörige Melodie von Severus Gastorius erst gegen 1681 mit dem Text in Verbindung gebracht wurde⁴¹. Sollte Johann Michael Bach Text und Melodie des Liedes gemeinsam verwendet haben, so würde dies eine für sein Schaffen ungewohnt präzise Datierung eines Werks erlauben. Zugleich aber öffnen sich mit diesem Sachverhalt auch neue Perspektiven für die bekannte gleichnamige Choralkantate Johann Pachelbels⁴², denn eine Entstehung des Werks während dessen Thüringer Zeit kann nunmehr ernsthaft erwogen werden. Darüber hinaus ist aber auch nach der Möglichkeit einer direkten Beeinflussung zwischen diesen beiden frühen Vertonungen des Chorals zu fragen, deren Richtung freilich offenbleiben muß⁴³. Doch auch eine andere Erklärung für das fast gleichzeitige frühe Auftreten zweier Verto-

39 Vgl. EdM 2, S. 49-52, sowie S. 141.

40 Lediglich im Ansbacher Inventar von 1686 (fol. 1017) waren bisher vier lateinische Werke Johann Michael Bachs nachgewiesen.

41 Vgl. Krummacher (wie Anm. 13), S. 381.

42 Neudruck in DTB VI/1, S. 100-144.

43 Vgl. hierzu auch die auf Johann Michael Bachs und Pachelbels Orgelchoräle zielenden Ausführungen von Christoph Wolff, *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle*, in: ders., *Bach. Essays on His Life and Music*, Cambridge, 1991, S. 107-127, besonders S. 116-117.

nungen derselben, vor 1700 äußerst selten verwendeten Vorlage erscheint zumindest diskussionswürdig. Die greifbaren Quellen zu Pachelbels Werk sind in ihrer Zuweisung merkwürdig ambivalent⁴⁴. Ein im Straßburger Séminaire Protestant (Collegium Wilhelmitanum) erhaltener Stimmensatz wies ursprünglich offenbar die Autorenangabe „J. M. Bach“ auf, die zweite Vornamensinitiale wurde jedoch von späterer Hand kanzelliert und der Nachname zu „Bachelbel“ ausgeschrieben sowie mit dem erläuternden Zusatz „organ | Norimb.“ versehen. Ähnlich zweideutig führt das Nachlaßverzeichnis des Hallenser Organisten Adam Meißner das Werk zweimal mit der Autorenbezeichnung „M. Bachelbel“ auf⁴⁵. Die Annahme einer schrittweise vorgenommenen späteren Umwidmung an den bekannteren Meister liegt nahe; allerdings wird eine Gleichsetzung des in Straßburg und Halle unter Pachelbels Flagge segelnden Werks mit dem im Schweinfurter Inventar als Komposition Johann Michael Bachs ausgewiesenen Titel dadurch behindert, daß in dem einen Fall vier, in dem anderen fünf Singstimmen verlangt werden.

Auf einen seinerzeit ebenfalls relativ modernen Choral deutet der Jacob Bach zugeschriebene Titel *Schmücke dich, o liebe Seele* (Nr. 425). Als Komponist dieses Werks kommt unter den Namensträgern der Bachschen Genealogie lediglich der 1655 in Wolfsbehringen bei Eisenach geborene Sohn des Wendel Bach in Frage. Johann Jacob Bach, der Begründer der Meininger Linie, besuchte die Lateinschulen in Eisenach und Mühlhausen; seit 1676 war er als Kantor in Thal bei Eisenach tätig und seit 1679 als Kantor in Steinbach, einem von Eccards Geburtsort Brotterode nur wenige Kilometer entfernten Dorf; nach 1690 bekleidete er weitere Kantorenstellen in Wasungen und Ruhla⁴⁶. Das im Inventar der Sammlung Eccard aufgeführte Stück ist die einzige nachweisbare Komposition Johann Jacob Bachs. Sie basiert offenbar auf dem 1649 mit der Melodie von Johann Crüger veröffentlichten Lied Johann Francks und stellt im Blick auf die Modernität der Vorlage ein Pendant zu Johann Michael Bachs und Johann Pachelbels Vertonung von *Was Gott tut, das ist wohlgetan* dar.

Eng mit den Wirkungsstätten der Bach-Familie verbunden ist auch der in der Sammlung Eccard mit immerhin 16 Kompositionen vertretene Johann Heinrich Hildebrand. Da sein Name gelegentlich in mitteldeutschen Sammlungen und Inventaren auftaucht, über seine Identität und Einordnung aber weitgehend Unklarheit herrscht, sind im folgenden einige erläuternde Angaben angebracht. Johann Heinrich Hildebrand wird gemeinhin mit dem aus der Schütz-Biographik vertrauten Eilenburger Nikolaorganisten und Dichter Johann Hildebrand (1614-1684) verwechselt⁴⁷, tatsächlich handelt es sich jedoch um den ab 1667 dort tätigen Kantor und Collega Tertius des Lyceums in Ohrdruf⁴⁸. Hildebrand stammte aus Arnstadt und war dort Schüler Heinrich Bachs⁴⁹. Aus den einschlägigen Ohrdrufer Schul-

44 Vgl. Krummacher (wie Anm. 29), S. 372-373.

45 Ebd., S. 368.

46 Angaben nach Paul Bach, *Die Meininger Bache*, in: Heinrich Bessler u. a. (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Weimar 1950, S. 218.

47 Hierauf wies bereits Günter Thomas hin, und zwar in seiner Monographie *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 38), S. 90, sowie in seinem Artikel: *Hildebrand, Johann*, in: *New GroveD 8*, S. 552.

48 Vgl. Richard Buchmayer, *Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie*, in: *BJ 5* (1908), S. 107-122, speziell S. 108.

49 Ebd.

akten⁵⁰ geht hervor, daß er von eigensinniger Natur war: Ab 1677 finden sich wiederholt Klagen über seine Amtsführung. Er selbst sah seine Berufung indessen im Komponieren und nahm daher 1684 seinen Abschied. Dies führte ihn offenbar in finanzielle Bedrängnis, so daß er 1692 um seine Wiederanstellung oder zumindest eine Beihilfe bitten mußte – wohl ohne Erfolg. Die Tatsache, daß er also seit 1684 offensichtlich auf Einkünfte aus dem Verkauf seiner Kompositionen angewiesen war, könnte die relativ große Verbreitung einiger seiner Werke erklären⁵¹. Ob er darüber hinaus auch mit fremden Musikalien handelte, wäre – nicht zuletzt im Blick auf die Verbreitung von Werken der älteren Bach-Familie – zu erwägen.

In seiner deutlichen Favorisierung thüringischer Komponisten weist das Inventar der Sammlung Eccard enge Parallelen zum Musikalienbestand der Erfurter Michaeliskirche auf, es übertrifft diesen jedoch sowohl in der absoluten Zahl der zusammengetragenen Werke als auch in der Breite seines Spektrums größerer und kleinerer Meister der frühen protestantischen Kantate. Damit reiht es sich ein in die Gruppe der großen Thüringer Inventare aus Freyburg, Rudolstadt und Weimar, die weitgehend für unsere Kenntnis des größtenteils verschollenen Repertoires der Region aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verantwortlich sind. Aus der einzigartigen Kombination der Druck- und Handschrifteninventare im Bestand der Schweinfurter Akten ergeben sich darüber hinaus vielfältige Zusammenhänge, die über ihre lokale Bedeutung hinausweisend exemplarischen Charakter haben und die Dokumente zu einer unschätzbaren Quelle zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts werden lassen.

50 Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Bestand Stadtarchiv Ohrdruf (Rep. U Loc. IX Nr. 51) sowie Bestand Hohenlohe Gemeinschaftlich (Nr. 2525, 2527, 2532). Für freundliche Auskünfte bin ich dem Direktor des Thüringischen Staatsarchivs Gotha, Herrn Dr. Jens Uwe Wandel, zu Dank verpflichtet.

51 So ist das Konzert *Ach, was erhebt sich doch die arme Erde* in Erfurt (anonym), Grimma, Lüneburg, Schweinfurt und Uppsala (anonym) bezeugt.

ANHANG I

Inhalt der Verzeichnisse A-L und N. Verwendet werden die oben (Seite 115-117) vergebenen Sigla und, soweit vorhanden, die originalen Positionsnummern; erkennbare Nachträge sind mit dem Buchstaben n (bzw. n1, n2, oder n3) gekennzeichnet. Umfaßt eine Nummer mehr als einen Eintrag, wird mit Hilfe von Kleinbuchstaben (a, b, c, ...) differenziert. Bei den Mankolisten F und G dient das Anschaffungsjahr (gegebenenfalls mit Buchstabensuffix) als Ersatz für die Positionsnummer. Wo jegliche Nummern fehlen (Inventare A, C, E, N), wurden die Einträge fortlaufend durchnummeriert. Da die meisten Drucke in mehreren Inventaren auftauchen, die Zitierweise ihrer Titel jedoch mehr oder minder stark variiert, wurden überall dort modernisierte Kurztitel verwendet, wo eine eindeutige Identifizierung anhand von RISM möglich war. Nicht identifizierbare Drucke und Handschriften erscheinen hingegen im originalen Wortlaut. Die Angaben sind wie folgt angeordnet: Titel – Sigel und Positionsnummer – gegebenenfalls RISM-Sigel.

- Ahle, J. R., *Neu-gepflanzter thüringischer Lust-Garten II*, Mühlhausen 1658 – J n (5), K n1 (5), L (41e) – RISM A/I/1: A 486
- Aichinger, G., *Opus musicum* – C n1 (39), F (1627), G (1627a) – RISM B I: 1626⁶
- Aichinger, G., *Psalmus LI*, München 1605 – C n1 (40) – RISM A/I/1: A 532
- Altenburg, M., *Neue Kirch und Hausgesäng*, Erfurt 1620-1621 – B (33e), F (1625c), G (1625d), J (50b), K (46), L (9f) – RISM A/I/1: A 887-889, 891
- Bernhard, C., *Geistliche Harmonien*, Dresden 1665 – K n2 (2), L (41c) – RISM A/I/1: B 2078
- Bodenschatz, E., *Florilegium selectissimarum cantionum* – B (32b), C (28), H (38) – RISM B I: 1603¹
- Brandt, J. von, *Geistliche Psalmen I*, Eger 1572 – B (12c) – RISM A/I/1: B 4257
- Briegel, W. C., *Andere Concerten* – K n3 (19)
- Briegel, W. C., *Arien auf alle Sonntag (= Evangelisches Hosianna, Frankfurt 1677?)* – J n (3), K n1 (3), L (48) – RISM A/I/1: B 4481⁷
- Briegel, W. C., *Evangelische Gespräche I*, Frankfurt 1660 – J n (3a), K n1 (3a), L (41g) – RISM A/I/1: B 4471
- Briegel, W. C., *Evangelische Gespräche II*, Frankfurt 1662 – J n (3a), K n1 (3a) – RISM A/I/1: B 4472
- Briegel, W. C., *Evangelische Gespräche III*, Darmstadt 1681 – L (56), N (9) – RISM A/I/1: B 4473
- Briegel, W. C., *Evangelischer Blumengarten IV*, Gotha 1668 – L (58a) – RISM A/I/1: B 4477
- Briegel, W. C., *Evangelischer Palmzweig*, Frankfurt 1684 – N (3) – RISM A/I/1: B 4485
- Briegel, W. C., *Evangelisches Hosianna*, Frankfurt 1677 – K n3 (18) – RISM A/I/1: B 4481
- Briegel, W. C., *Geistliche Gespräche und Psalmen*, Gotha 1674 – L (53c) – RISM A/I/1: B 4480
- Briegel, W. C., *Geistliche Harmonien über die gewöhnlichen Evangelien*, Leipzig 1661 – N (2)
- Briegel, W. C., *Geistlicher Musicalischer Rosengarten I*, Gotha 1658 – J n (4), K n1 (4), L (41f) – RISM A/I/1: B 4468
- Briegel, W. C., *Gesäng* – F (n1628h), G (n1627b)
- Briegel, W. C., *Gesäng u. componirte Sachen* – F (n1628g)
- Briegel, W. C., *Madrigalische Trostgesänge*, Gotha 1670 – K n3 (17), L (53d) – RISM A/I/1: B 4479
- Briegel, W. C., *Musicalische Trostquelle*, Darmstadt 1679 – K n3 (20) – RISM A/I/1: B 4483
- Briegel, W. C., *Musicalischer Lebensbrunn*, Darmstadt 1680 – L (52) – RISM A/I/1: B 4484
- Buchner, P. F., *Plectrum Musicum*, Frankfurt 1662 – J n (1), K n1 (1), L (41b) – RISM A/I/1: B 4865
- Capricornus, S., *Geistliche Harmonien I*, Stuttgart 1659 – J n (2), K n1 (2), L (44a) – RISM A/I/2: C 930
- Capricornus, S., *Geistliche Harmonien III*, Stuttgart 1664 – K n2 (1), L (50j) – RISM A/I/2: C 935

- Capricornus, S., *Jubilus Bernhardi*, Stuttgart 1660 - J n (2), K n1 (2), L (44b), N (13) - RISM A/1/2: C 932
- Capricornus, S., *Opus aureum missarum*, Frankfurt 1670 - J n (2), K n1 (2), L (55), N (10) - RISM A/1/2: C 940
- Capricornus, S., *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu*, Stuttgart 1660 - J n (2), K n1 (2), L (44c) - RISM A/1/2: C 933
- Castro, J. a., *Cantiones Madrigales*, Antwerpen 1582? - B (20b) - RISM A/1/2: C 1475
- Crüger, J., *Deutsche Magnificat mit 8 und 2 stimmen* (= *Meditationum musicarum* II), Berlin 1626 - C n2 (42), E (10), F (1628b), G (1628b) - RISM A/1/2: C 4568
- Crüger, J., *Geistliche Kirchen Melodien*, Leipzig 1649 - K n2 (7), L (50c) - RISM A/1/2: C 4571
- Dilliger, J., *Musica Votiva*, Coburg 1622 (2/1629) - J (46), K (41), L (9a) - RISM A/1/2: D 3073 (3074)
- Dilliger, J., *Neues Musicalisches Lustgärtlein*, Coburg 1626 - E (12), F (1628e), G (1628c), L (18b) - RISM A/1/2: D 3077
- Donfried, J., *Cantiones sacrae* - F (1625a), J (51), K (47)
- Donfried, J., *Promptuarium Musicum* I,II - C n1 (35), G (1625b), H (31), J (31), K (26), L (7) - RISM B I: 1622², 1623²
- Dressler, G., *Cantiones 4 sed pl. vocum*, Magdeburg 1567 - A (8a), B (8a), C (4), H (23), J (23), L (19) - RISM A/1/2: D 3518
- Erlebach, P. H., *Harmonische Freude*, Nürnberg 1697 - N (8) - RISM A/1/2: E 760
- Fabricius, W., *Geistliche Arien*, Leipzig 1662 - K n3 (16), L (53b) - RISM A/1/3: F 35
- Franck, M., *Cythara Ecclesiastica*, Nürnberg 1628 - L (9c) - RISM A/1/3: F 1736
- Franck, M., *Dulces mundani Exilii Deliciae*, Nürnberg 1631 - J (47), K (42), L (9b) - RISM A/1/3: F 1750
- Franck, M., *Hochzeitgesäng* - F (1625d), G (1625e)
- Franck, M., *Rosetulum*, Coburg 1628 - J (49), K (44), L (9d) - RISM A/1/3: F 1737
- Franck, M., *Sacri convivii*, Coburg 1628 - J (48), K (43) - RISM A/1/3: F 1738
- Franck, M., *unterschiedliche theil* - E (11)
- Gigli, G., *Sdegnosi Ardori* - B (19e) - RISM B I: 1585¹⁷
- Hammerschmidt, A., *Chor Music*, Freiberg 1652 - J (42), K (37) - RISM A/1/4: H 1934
- Hammerschmidt, A., *Concerten a 1-2 voc* - H (36b), J (37)
- Hammerschmidt, A., *Dialoge* I, Dresden 1652 - J (38a), K (32), N (7) - RISM A/1/4: H 1941
- Hammerschmidt, A., *Dialoge* II, Dresden 1645 (1658) - H (36d), J (38b), K (33) - RISM A/1/4: H 1944 (1945)
- Hammerschmidt, A., *Fest-, Buß- und Dancklieder*, Zittau 1658 - K n2 (14), L (47), N (4) - RISM A/1/4: H 1951
- Hammerschmidt, A., *Kirchen- und Tafel Music*, Zittau 1662 - K n2 (5), L (50k) - RISM A/1/4: H 1952
- Hammerschmidt, A., *Missae*, Dresden und Zittau 1663 - K n2 (6), L (45), N (12) - RISM A/1/4: H 1953
- Hammerschmidt, A., *Motetten*, Dresden 1649 - L (42) - RISM A/1/4: H 1946
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Andachten* I, Freiberg 1638 (1639, 1651, 1659) - H (36c), J (39), K (34), L (46) - RISM A/1/4: H 1922 (-1925)
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Andachten* II, Freiberg 1641 (1650, 1659) - H (36c), J (40), K (35), L (46) - RISM A/1/4: H 1926 (-1928)
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Andachten* III, Freiberg 1642 (1652) - J (41), K (36) - RISM A/1/4: H 1929 (1930)
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Andachten* IV, Freiberg 1646 - H (36a), J (36), K (31), N (6) - RISM A/1/4: H 1931
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Gespräche über die Evangelia* I, Dresden 1655 - J (43), K (38), N (16) - RISM A/1/4: H 1948
- Hammerschmidt, A., *Musikalische Gespräche über die Evangelia* II, Dresden 1656 - J (44), K (39) - RISM A/1/4: H 1949
- Handl, J., *Opertis Musici* II-IV, Prag 1587-1590 - A n (27), B (31), C (30) - RISM A/1/4: H 1981, 1982, 1985

- Hartmann, H., *Confortivae sacrae symph.* I+II, Coburg 1613 (²/Erfurt 1618), Erfurt 1617 – B (33c), J (50a), K (45), L (9e, 12c, 12d) – RISM A/I/4: H 2197-2199
- Hassler, H. L., *Cantiones sacrae de festis praecipuis*, Augsburg 1591 (Nürnberg 1597, 1607, 1612) – H (33a), J (33a) – RISM A/I/4: H 2323 (-2326)
- Hassler, H. L., *Canzonette a 4 voci*, Nürnberg 1590 – H (33b), J (33b) – RISM A/I/4: H 2335
- Hassler, H. L., *Kirchengesäng*, ²/Nürnberg 1637 – D (2), G (1639b) – RISM A/I/4: H 2333
- Hassler, H. L., *Madrigali a 5-8*, Augsburg 1596 – H (33c), J (33c) – RISM A/I/4: H 2339
- Hassler, H. L., *Reliquiae sacrorum concertum* – B (33a), H (28)?, J (28)?, K (23)?, L (12a) – RISM B I: 1615²
- Hassler, H. L., *Weltliche Gesänge* (= *Neue Teutsche Gesang*, Augsburg 1596?) – H (33d), J (33d) – RISM A/I/4: H 2336?
- Herpol, H., *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1565 – A (4), B (18), C (16), H (8), J (8), K (4), L (11) – RISM A/I/4: H 5187
- Horn, J. C., *Evangelische Harmonien*, Dresden 1680 – L (57), N (1) – RISM A/I/4: H 7418
- Jelich, V., *Parnassia Militia concertuum*, Straßburg 1622 – C n1 (32), F (1626), G (1626), L (18c) – RISM A/I/4: J 520
- Knöfel, J., *Cantiones piae*, Nürnberg 1580 – B (10a), C (31), H (13), J (13), K (9), L (22) – RISM A/I/5: K 991
- Knöfel, J., *Dulcissimae quaedam cantiones*, Nürnberg 1571 – A (7a), B (7b) – RISM A/I/5: K 989
- Kress, J. A., *Musicalische Seelenbelustigung*, Stuttgart 1681 – L (58b) – RISM A/I/5: K 2011
- Lasso, O. di, *6 neue partes in folio* – A n (32)
- Lasso, O. di, *Cantica sacra, 5 partes*, 1585 – A (11), B (11a), C (2), H (14), J (14), L (16)
- Lasso, O. di, *Cantiones sacrae a 5* – B (8b, 10f), H (15), J (15), K (11)
- Lasso, O. di, *Cantiones sacrae a 6 et 8*, München 1585? – K (10) – RISM A/I/5: L 956?
- Lasso, O. di, *Erstes Opus 5 voc.*, Nürnberg 1562? – A (8b) – RISM A/I/5: L 768?
- Lasso, O. di, *Fasciculus 5 voc. Louarius* – A (6b)
- Lasso, O. di, *Italianische Texte à 5 voc.* – H (4), J (4)
- Lasso, O. di, *Lamentationes Prophetiae Jeremiae*, Paris 1586? – B (11b) – RISM A/I/5: L 965
- Lasso, O. di, *Lectiones sacrae*, München 1582 – B (10g) – RISM A/I/5: L 940
- Lasso, O. di, *Libellus Gallicarum cantionum 5 voc.* – A (7c)
- Lasso, O. di, *Liber missarum*, Nürnberg 1581 – B (10b), L (24a) – RISM A/I/5: L 924
- Lasso, O. di, *Liber Motetorum*, München 1577? – L (17b) – RISM A/I/5: L 903?
- Lasso, O. di, *Liber primus modulorum*, Paris 1571? oder Louvain 1571? – A (6a), B (7a, duo libri), C (18), L (21) – RISM A/I/5: L 845-846?
- Lasso, O. di, *Madrigali a 4 & 6 voc.*, Nürnberg 1587 – B (19g) – RISM A/I/5: L 981
- Lasso, O. di, *Madrigali novamente composti a 5v*, Nürnberg 1585 – B (19f) – RISM A/I/5: L 959
- Lasso, O. di, *Magnificat 8 Tonorum*, Nürnberg 1567 – A (5b), B (21b) – RISM A/I/5: L 805
- Lasso, O. di, *Magnum opus musicum*, München 1604? – B (4), C (1), H (22), J (22), K (18), L (1), N (20) – RISM A/I/5: L 1019
- Lasso, O. di, *Motettae sex vocum*, München 1582 – B (10e), L (24c) – RISM A/I/5: L 939
- Lasso, O. di, *Opus musicum, 6v und Bc*, Würzburg 1625? – C n1 (36), L (8) – RISM A/I/5: L 1033
- Lasso, O. di, *Patrocinium III*, Louvain 1578 – A (12), B (15), C (12), H (11), J (11), K (7), L (23) – RISM A/I/5: L 908
- Lasso, O. di, *Psalmi Davidis poenitentialis*, München 1584 – B (11c) – RISM A/I/5: L 952
- Lasso, O. di, *Sacrae Cantiones 4 voc.* – B (11d)
- Lasso, O. di, *Tricinia* – A (20), B (20a), C (11), H (12), J (12), K (8), L (17a)
- Lechner, L., *Harmoniae miscellae sacrarum* – B (17c) – RISM B I: 1583²
- Lechner, L., *Motectae sacrae 4-6 voc*, Nürnberg 1575 (1576) – A (10a), B (11e) – RISM A/I/5: L 1286 (1287)
- Lechner, L., *Sacrarum cantionum*, Nürnberg 1581 – B (19a), C (3), H (1), J (1), K (1), L (10) – RISM A/I/5: L 1295

- Lechner, L., *Septem Psalmi poenitentiales*, Nürnberg 1587 – B (19b) – RISM A/I/5: L 1303
- Leising, V., *Cymbalum Davidicum*, Jena 1611 (Erfurt 1619) – B (33d), E (15), L (12e) – RISM A/I/5: L 1660 (1661)
- Lindner, F., *Corollarium cantionum sacrarium* – B (17a), C (8) – RISM B I: 1590⁵
- Lindner, F., *Sacrae cantiones* – A (19), L (20) – RISM B I: 1585¹
- Löwe, J. J., *Neue geistliche Concerte*, Wolfenbüttel 1660 – K n2 (3), L (50i) – RISM A/I/5: L 2751
- Löwe, J. J., *Sinfonien*, Bremen 1657 – K n2 (4), L (41a), N (18) – RISM A/I/5: L 2750
- Lohr, M., *Deutsche Kirchen Gesäng octo vocum*, Freiberg 1629 – E (13), L (49), N (14) – RISM A/I/5: L 2760
- Lorbeer, *Geistliche Teutsche Lieder und Psalmen* – L (30)
- Lyttich, J., *Musicalisches Streitkrantzlein* – L (26) – RISM B I: 1612¹³
- Mediogani, J. N., *Canticum Beatum Mariae Virginis* – L (32)
- Michael, S., *Concerten*, Leipzig 1632? – E (7) – RISM A/I/5: M 2631²
- Michael, T., *Musicalische Seelenlust I*, Leipzig 1634 – L (50d) – RISM A/I/5: M 2633
- Michna, A., *Harmonia Gemina* – K n2 (12), L (50f)
- Osiander, L., *Geistliche Lieder und Psalmen*, Nürnberg 1586 – B (17e) – RISM A/I/6: O 142
- Otto, S., *Kronen Krönlein*, Freiberg 1648 – K n2 (8), L (50h) – RISM A/I/6: O 282
- Paminger, L., *6 Partes darin alle Psalmi et aliae Cantiones* (= Tomus IV) – A (9), B (14), H (6), J (6), K (3), L (37) – RISM B I: 1580² oder 1582²
- Paminger, L., *Primus Tomus ecclesiasticarum cantionum*, Nürnberg 1573 – A (13), B (13), C (21) – RISM A/I/6: P 828
- Paminger, L., *Sacrae cantiones a 5* – H (5), J (5)
- Paminger, L., *Tomi V variorum authorum* – L (36)
- Pevernage, A., *Cantiones Sacrae*, Frankfurt 1602 – A (18), B (16) – RISM A/I/6: P 1675
- Pfendner, H., *Motetorum Libri Tres*, Würzburg 1623-1625 – C n1 (37), F (1628f), G (1628d), H (29), J (29), K (24), L (15) – RISM A/I/6: P 1750, 1752, 1753
- Pinelli, G. B., *Teutsche Magnificat*, Dresden 1583 – A (16), B (25), C (10), H (20), J (20), K 16, L (31) – RISM A/I/6: P 2388
- Praetorius, Heinrich [!], *Lateinische Motetten a 4-9* – H (34a), J (34a), K (28)
- Praetorius, H., *Magnificat 8 tonorum*, Hamburg 1602 – B (32a) – RISM A/I/7: P 5333
- Praetorius, M., *4 theil teutschen Kirchen lieder ab 8 et 12* (= *Musae Sioniae* I-IV, 1605-1607?) – H (34b), J (34b), K (29) – RISM A/I/7: P 5348-5351²
- Praetorius, M., *Fernere continuirung der geistlichen Lieder*, Hamburg 1612 – L (34) – RISM A/I/7: P 5358
- Praetorius, M., *Motetten und Psalmen (Musarum Sioniarum motectae et psalmi latini*, Nürnberg 1607?) – L (4a) – RISM A/I/7: P 5361²
- Praetorius, M., *Musae Sioniae oder Geistliche Concerte*, Regensburg 1605 – N (17) – RISM A/I/7: P 5348
- Praetorius, M., *Teutsche Concerten* (= *Musae Sioniae* II, Jena 1607) – L (4b) – RISM A/I/7: P 5349
- Profe, A., *Ander Theil Geistlicher Concerte* – K n2 (13), L (50g) – RISM B I: 1641³
- Ranisius, S., *Sprüche, Lieder und Psalmen 1. Theil*, Dresden 1652 – K n2 (11), L (50b) – RISM A/I/7: R 239
- Riccio, T., *Cantiones sacrae*, Nürnberg 1576 – A n (34), H (2), J (2), K (2) – RISM A/I/7: R 1286
- Riccio, T., *Indroitus qui in solenitatibus*, Venedig 1589 – A n (35), B (23), C (22), H (27), J (27), K (22), L (29) – RISM A/I/7: R 1291
- Riccio, T., *Liber Missarum*, Königsberg 1579 – B (10c) – RISM A/I/7: R 1287
- Riccio, T., *Sacrarium Cantionum II*, Königsberg 1580 – A (10b), B (19c) – RISM A/I/7: R 1289
- Riccio, T., *Sedecim Psalmi*, Venedig 1590 – B (24), C (15), H (26), J (26), K (21), L (28) – RISM A/I/7: R 1292

- Rosenmüller, J., *Kernsprüche I+II*, Leipzig 1648-1652 – L (43), N (15) – RISM A/I/7: R 2548-2549
- Rossetti, S., *Sacrae Cantiones*, Nürnberg 1573 – B (12b) – RISM A/I/7: R 2729
- Sartorius, P., *Cantiones sacrae*, Venedig 1602 – A n (33), B (22), C (14), H (24), J (24), K (19) – RISM A/I/7: S 1084
- Schadaeus, A., *Promptuarii musici a 4-8* – C n1 (34), G (1625a), H (32), J (32), K (27), L (3) – RISM B I: 1611¹, 1612³, 1613²
- Scheidt, S., *Concerten*, Halle 1631? – E (2) – RISM A/I/7: S 1357?
- Scheidt, S., *octo unterschiedlich* (= *Cantiones sacrae octo vocum*, Hamburg 1620?) – E (1) – RISM A/I/7: S 1348
- Schein, J. H., *Cantional*, Leipzig 1627 – F (1628c), G (1628a), J (53), K (49), L (40a) – RISM A/I/7: S 1397
- Schein, J. H., *Geistliche Concerte I+II* (= *Opella nova I+II*, Leipzig 1626-1627) – C n2 (41), E (5), F (1628a), G (1628a), L (18a) – RISM A/I/7: S 1378, 1388
- Schein, J. H., *Madrigalen* (= *Israelis-Brünnlein*, Leipzig 1623) – E (3) – RISM A/I/7: S 1385
- Schein, J. H., *octo in 4* – E (4)
- Schröter, L., *Hymni sacri*, Erfurt 1587 – A (14), B (12a), C (13), H (9), J (9), K (5), L (38) – RISM A/I/8: S 2232
- Schütz, H., *12 Geistliche Gesänge*, Dresden 1657 – L (54) – RISM A/I/8: S 2297
- Schütz, H., *Becker-Psalter*, Freiberg 1628 – F (1628d), G (1628b) – RISM A/I/8: S 2282
- Schütz, H., *Madrigale*, Venedig 1611 – E (9) – RISM A/I/8: S 2272
- Schütz, H., *octo* (= *Geistliche Chormusik*, Dresden 1648?) – E (8) – RISM A/I/8: S 2294
- Schütz, H., *Psalmen* – L (40b)
- Seidel, S., *Geistliches Seelen-Paradis*, Freiberg 1658 – K n2 (9), L (50e) – RISM A/I/8: S 2717
- Seidel, S., *Suspiria Musicalia*, Freiberg 1650 – K n2 (10), L (50a), N (5) – RISM A/I/8: S 2714
- Selich, D., *Opus novum*, Wolfenbüttel 1623 (2/1624?, 3/Hamburg 1625?) – E (6), F (1625b), G (1625c), J (45), K (40), L (41d) – RISM A/I/8: S 2739 (2740?, 2741?)
- Stadlmayr, J., *Magnificat ab 8*, Innsbruck 1614 – C n1 (33) – RISM A/I/8: S 4286
- Stadlmayr, J., *Psalmi vespertini*, Innsbruck 1640 – E (14) – RISM A/I/8: S 4298
- Steingaden, C., *Flores Hyemnales*, Konstanz 1666 – L (51), N (11) – RISM A/I/8: S 5726
- Utendal, A., *Sacrarum Cantionum I*, Nürnberg 1571 – A (7b), B (7c) – RISM A/I/8: U 120
- Utendal, A., *Sacrarum Cantionum II+III*, Nürnberg 1573-1577 – B (10d), L (24b) – RISM A/I/8: U 121
- Viadana, L., *Opera omnia*, Frankfurt 1613 – H (30), J (30), K (25), L (35) – RISM A/I/9: V 1396
- Viadana, Finetti, Belli, Lappi, *Concertus a 2-5v* – C n1 (38)
- Voctus, M., *Praestantissimorum artificum lectissimae Missae* – B (21a), C (6), L (25) – RISM B I: 1568¹
- Vulpus, M., *Cantionum sacrarum I+II*, Jena 1602 (2/Erfurt, Jena 1610) – B (32c), C (29) – RISM A/I/9: V 2570 (2571)
- Vulpus, M., *Kirchen Geseng*, Leipzig 1604 – B (30), H (38), J (52), K (48) – RISM A/I/9: V 2573
- Vulpus, M., *Sonntägliche Evangelische Sprüche I*, Jena 1612 (Erfurt 1615, 1619) – E (16) – RISM A/I/9: V 2578 (2573, 2574)
- Walliser, C. T., *Ecclesiodiae*, Straßburg 1614 – D (1), G (1639a), H (35), J (35), K (30), L (6) – RISM A/I/9: W 101
- Wanning, J., *Sacrae Cantiones*, Nürnberg 1580 – B (17d) – RISM A/I/9: W 203
- Wanning, J., *Sententiae insigniores ex evangeliiis*, Dresden 1584 – B (19d), H (3), J (3) – RISM A/I/9: W 204
- Weber, G., *Geistliche deutsche Kirchen Lieder*, Erfurt 1596 – B (27), C (23), H (21), J (21), K (17) – RISM A/I/9: W 468
- Weber, G., *Geistliche Lieder und Psalmen*, Erfurt 1588 – A n (36) – RISM A/I/9: W 466
- Wöhner, J., *Fasciculus primus*, Frankfurt/Oder 1610 – B (33b), L (12b) – RISM A/I/9: W 496
- Wert, J. de, *Modulationes sacrae*, Nürnberg 1583 – B (17b) – RISM A/I/9: W 853

Widmann, E., *Musculi Gesängelein*, Nürnberg 1622 – C (9), N (19) – RISM A/1/9: W 1041

Zeutschner, T., *Musicalische Kirchen- und Haus-Freude*, Leipzig 1661 – K n3, L (53a) (15) – RISM A/1/9: Z 171

Zinckeisen, *Kirchengesänge*, Frankfurt 1615 – L (39), N (21)

1 Buch darinnen Responsorien, Introitus, Kyrie, Benedicamus von Georgio Grosen gewesenen Cantori selig geschrieben – A (24)

1 neu in folio geb. buch darin nichts geschrieben – A n (37)

1 Teutsch Gesangbuch, darin die Choral figuraliter gesezt so teglich in der Kirch gebraucht Ao 1597 – A n (28) – RISM B I: 1597?

3 ungebundene Stuck in fol. – A (17)

5 alte in Pergament geschr. St. – L (33)

5 alte Partes, darinnen Hern Pauli Rosen Handschrift – A (15)

5 Partes geschriebene Hymni – A n (25)

6 neue Partes darinnen noch nichts geschrieben – A (22)

7 alte geschr. Stimmen – L (27)

7 lateinische gedruckte Meßbücher – B (2), C (26, 27)

8 geschriebene Partes von Georgio Groß geschrieben – A n (29)

8 geschriebene partes per eiusdem Groß geschrieben – A n (30)

8 geschriebene Stimmen – J (25), K (20), L (2)

8 neue partes ... Sartorij & Vulpjii authores – A n (31)

8 Partes, darinnen von den Cantoribus etliche Stueck – A (21)

Alte geschriebene Partes a 4-8 – H (19, 25), J (19), K (15)

Cantiones sacra a 6, 5, 4 – C (17), H (7), J (7)

Collectanea à quodam Cantore conscripta – B (3)

Collectanea quodam conscripta 5, & pl. voc, var. aut. – B (29)

Collectanea quodam conscripta 5, 6, & pl. voc, var. aut. – B (28)

Die teutzsche Passion cum personis – A (23), B (1), C (25)

Dreyerley ungebundene Cantiones viererlei autore – A n (26)

Evangelia dominicorum et festorum – A (2) – RISM B I: 1554¹⁰

Geschriebene partes in folio, item noch dreyerlei geschriebene partes in 4to – C (7)

Hymni festorum 5 voc. conscripti sine Autore – B (26), C (24)

Libri Musici tres sacrarum cantionum – L (14)

M. Joh. Küffners Partes – H (37)

Motetten aus Nachlaß Meier – L n –

Novum et insigne opus musicum – B (9), L (5) – RISM B I: 1558⁴

Psalmorum selectorum [...] Tomus I [-III] – A (1), H (17), J (17), K (13) – RISM B I: 1553⁴⁻⁶

Textus Evangelici latini a 4 et 5, var. aut. – B (6, 6 tomi), H (16), J (16), K (12) – vgl. RISM B I: 1555¹⁰⁻¹², 1556⁸⁻⁹

Thesaurus musicus 8 partes 8,7,6,5,4 voc., 1564 – A (3), B (5, 4 tomi), C (19, 20), H (18), J (18), K (14), L (13) – RISM B I: 1564¹⁻⁵

ANHANG II

Die Spalten 2-7 geben das Handschrifteninventar M im Wortlaut wieder, wobei alle nachträglichen Zusätze von der Hand Georg Christoph Bachs kursiv erscheinen. Durchstreichungen von Titeln sowie Markierungen in Form von Kreuzen, Häkchen oder Unterstreichungen blieben bei der Übertragung unberücksichtigt. Hinzugefügt wurden Spalte 1 – fortlaufende Numerierung aller Einträge, auf die sich sämtliche Verweise im Text beziehen –, und Spalte 8, die die Ergebnisse einer verläufigen Suche nach Konkordanzen enthält. In Spalte 8 wurden folgende Abkürzungen und Sigla benutzt:

- ABA Altbachisches Archiv; Numerierung nach der Reihenfolge im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790 (Faks. Buren 1991), S. 83-85.
- Bok Sammlung Bokemeyer, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Numerierung nach Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel, 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18).
- D-Bsb Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.
- D-Dlb
(Grimma) Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma, jetzt Sächsische Landesbibliothek Dresden.
- D-Dlb Sächsische Landesbibliothek Dresden.
- D-F Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.
- D-Kl Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.
- D-LUC Sammlung Raubenius, St. Nicolai, Luckau.
- DDT Knüpfer,
DDT Schelle Werkverzeichnisse Sebastian Knüpfer und Johann Schelle in DDT 58/59, S. xix-xxii und S. xxxvi-xxxix.
- Erf. Sammlung Appelman, Erfurt, jetzt Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Numerierung nach Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: AfMw 7 (1925), S. 65-116.
- GB-Ob (Sherard) Bodleian Library Oxford, Sammlung Sherard; erschlossen bei Peter Wollny, *A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music at the Bodleian Library*, in: Sjb 15 (1993), S. 77-108.
- GB-Och Christ Church Oxford.
- Inv. Ansb. Inventar Ansbach 1686 (*Hochfürstl. Brandenburgisch Onolzbachisches Inventarium De Anno 1686*); wiedergegeben bei Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte 1).
- Inv. Bri Gotha Inventar Briegel, Gotha 1662 (*Inventarium über die Musicalische sachen*), Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Kammer Immediate, Nr. 1281.

- Inv. Brschw. Musikalienverzeichnis St. Magni, Braunschweig (um 1700), Stadtarchiv Braunschweig, G II, 6, Nr. 6; wiedergegeben bei Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten. Geschichte eines Berufsstandes 1227-1828*, Braunschweig 1991 (= Braunschweiger Werkstücke 31), S. 268-275.
- Inv. Danzig Inventar St. Johannis, Danzig, 1686; wiedergegeben bei Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik in Danzig*, Danzig 1931 (= Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens 15), S. 242.
- Inv. Fbg. Inventar Freyburg (Unstrut) 1709 (*Inventarium [...] Aller Musicalischen Sachen, wie Sie in dem Schulhause [...] zu finden sind*); wiedergegeben bei Werner Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf* 15 (1962), S. 123-145.
- Inv. Gri Inventarfragment Grimma (*Catalogus CAS*); Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. ms. 2115-E-505.
- Inv. Halle *Specification Derer 276. Musicalischen Kirchen-Stücken so der seel. Hr. Adamus Meissner, gewesener Organista bey der Kirchen zu St. Ulrich alhier in seinem Testamente gedachter Kirchen zu seinem Andencken vermachtet de Anno 1718*; wiedergegeben bei Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zu Bd. II/2, Halle 1940, S. 70-82.
- Inv. Kri Wf Inventar J. P. Krieger, Weissenfels 1684-1725; wiedergegeben in DDT 53/54, S. xxiv-xxxviii.
- Inv. Lbg. Inventar Lüneburg 1696 (*Verzeichniß derer von dem seeligen Cantore Friderico Emanuel Praetorio nachgelassenen geschriebenen Musicalien*); wiedergegeben bei Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG* 9 (1907-1908), S. 593-621.
- Inv. Kü Lpz. Nachlaßverzeichnis G. Kühnel, Leipzig 1686.
 Inv. Sche Lpz. Inventar aus der Amtszeit Schelle.
 Inv. Lpz. 1712 Nachlaßverzeichnis Schelle, 1712.
 Alle drei Inventare sind teilweise wiedergegeben bei Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: *AfMw* 1 (1918-1919), S. 275-288, und von diesem für seine Knüpfer- und Schelle-Ausgaben in DDT 58/59 berücksichtigt.
- Inv. Rud. I Inventar Rudolstadt, um 1700 (*Inventarium Über die, zur Hochgräffl. Rudolstädtischen Hoff Capell gehörigen musicalischen Sachen und Instrumenta*); wiedergegeben in DDT 46/47, S. xxii-xxviii.
- Inv. Rud. II Inventar Rudolstadt, um 1720-30 (*Consignation derer Musicalien, welche bey Hofe in der Capell-Stube verwahrlich gewesen, solche aber allesamt ao. 1735 von Feuer verzehret worden sind*); wiedergegeben bei Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714)*, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft. Sonderband der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Halle 1963, S. 105-134.
- Inv. Schneeberg. Inventar Schneeberg 1682 (*Inventarium Der jenigen Musicalischen Sachen, so bey dieser Inventur befunden und dem Hn Cantori Christian Weicholdten in Verwahrung und Beobachtung übergeben worden*); wiedergegeben bei Eberhard Möller, *Schütziana in Chemnitz, Freiberg und Schneeberg*, in: *Sjb* 13 (1991), S. 56-90.

- Inv. Stettin Inventar Stettin, 1702 (*Vor nachfolgende 40 Stück so von dem Cantore auß Gotha H. Dedekinde bekommen*); wiedergegeben bei Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936 (= Pommernforschung: Studien zur Musik in Pommern 2), S. 140-142.
- Inv. Stg. III Nachlaßverzeichnis Kusser, Stuttgart 1695 (*Catalogus deren von Joh. Kußern [...] hinterlassenen Musikalisch Stück*); wiedergegeben bei August Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*, in: Jb. für Statistik und Landeskunde 1910, Stuttgart 1911, S. 238-246.
- Inv. Wei Inventare Weimar 1662; wiedergegeben bei Eberhard Möller, *Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen*, in: Sjb 10 (1988), S. 62-85.
- Koch Sammelbände von Hermann Koch, Berlin, um 1678-1697, ehemals im Besitz der Singakademie Berlin (seit 1945 verschollen); Inventare bei Werner Braun, *Berliner Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Zur Sammelhandschrift Koch aus der ehemaligen Sing-Akademie*, in: JbPrKu 1996, S. 166-193.
- S-Uu Sammlung Düben, Uppsala, Universitätsbibliothek.

Catalogus | Musicalium | Dn. Eccardi.

A in folio

Num.	Voc:	Instr:	Rip:	Autor.	
1. 1.	Ach bleib bey uns H[err] Jesu Christ	4.	6.	4.	Agricola.
2.	Ach daß die Hülffe auß Zion	5.	5.	5.	Rosenmüller. = Nr. 546; Inv. Lbg. 1, Inv. Danzig
3. 2.	Ach daß die Hülffe auß Zion.	5.	2.	5.	Kraut.
4.	Ach daß Meßias Gottes Sohn.	8.	10.	5.	= Nr. 547; Knüpfer? (vgl. Koch I/12)
5. 3.	Ach daß ich hören sollte.	5.	5.	5.	
6. 4.	Ach Gott! Warümb hastu mein verg:	5.	5.	5.	Knüpfer.
7.	Ach Herr! straffe mich nicht	5.	9.	5.	Knüpfer. = Nr. 545; Bok 514, D-Dlb, Mus. 1825-E-501 (Grimma); Inv. Lbg. 16 (DDT Knüpfer, B 3)
8. 5.	Ach Herr! Wir verderben	5.	7.	5.	Rosenmüller
9. 6.	Ach Herr straffe mich nicht.	6.	5.	6.	Conradi.
10. 7.	Ach Herr! ich habe gesündigt	4.	3.	-	W. C. B.

- | | | | | | | |
|-----|--|------|-----|----|--------------|---|
| 11. | Ach Herr! es ist nichts
gesundes | 4. | 4. | 4. | Rosenmüller | = Nr. 542; D-Dlb, Mus. 1739-E-508+509 (Grimma); Koch I/4; Inv. Danzig; Inv. Fbg. fol. 29; Inv. Lbg. 14; Inv. Rud. I A 1?; Inv. Wei 340? |
| 12. | Ach H[err]! straffe mich
nicht | C. | 5. | - | Rosenmüller. | = Nr. 543; D-Dlb, Mus. 1739-E-506 (Grimma); D-LUC, 3482-78; Inv. Ansb., fol. 947; Inv. Fbg., fol. 77; Inv. Lbg. 18 |
| 13. | 8. Ach Jesu kom[m] eh ich
verschmachte | 2 T. | 5. | - | Nicolai. | F-Ssp? |
| 14. | Ach siehe da! mein
Zeuge ist im | C. | 5. | 4. | Agricola. | Erf. 1 |
| 15. | 9. Ach süßer Music-Thon. | B. | 1. | - | Eberlini. | |
| 16. | 10. Ad proelium mortales! | C. | 3 | - | Agricola. | Bok 833 (Rosenmüller); Inv. Ansb., fol. 1032 (Rosenmüller) |
| 17. | 11. Alleluia,
Lobet den Herrn | 8. | 8. | - | Bütner | Erf. 10 (anon.)? |
| 18. | 12. Alleluia,
Lobet unsern Gott | 5. | 9. | 5. | Knüpfper. | Inv. Sche Lpz. (DDT Knüpfper, B 6) |
| 19. | Alleluia
lobet unsern Gott. | | | | | |
| 20. | 13. Ach H[err] straffe mich
nicht. | A. | 2 | | Beer. | |
| 21. | 14. Alleluia! Siehe wie fein
und Liebl: | 6. | 2. | 6. | | |
| 22. | Alß der Tag der Pding-
sten | 7. | 10. | 7. | Rosenmüller. | = Nr. 544; Erf. 59; Inv. Gri 29; Inv. Lbg. 54 |
| 23. | 15. Alß Jesus von dannen
gieng. Reminisc: | 5. | 4. | - | Herbstij | |
| 24. | 16. Alß Jesus von dannen
gieng idem auct: | 8. | 8. | 8. | | [Herbst] |
| 25. | 17. Auff! auff mein Hertz | 4. | 4. | 5 | Incerti | |
| 26. | 18. Auff, auff o Mensch,
waß schläffestu | 5. | 7. | 5. | Agricola. | |
| 27. | 19. Auff meinen lieben Gott | 5. | 5. | 5. | J. M. Bach. | |
| 28. | 20. Auff Schweinfurth
werthe Stadt Ar: | 4. | 4. | 4. | Eccard. | |
| 29. | 21. Auß der Tieffe ruffe ich
Herr | 5. | 5. | 5. | | |
| 30. | 22. Auß der Tieffen ruffe ich | 8. | - | - | W. C. B. | |
| 31. | 32. Auß der Tieffen ruffe ich | B. | 5. | - | J. F. H. | |
| 32. | 24. Ach wehe mir Elenden | 4. | 2 | - | Bleyers. | |
| 33. | 25. Ach Gott erhör mein
seüffzen | 5. | 5. | - | Pachelbell. | |
| 34. | Also heilig ist der Tag
à 10. | - | - | | Rosenmüller. | |

35. 26. Ach mein hertzliebtes Jesulein 6. 8. 6. Rosenmüller. D-Bsb, Mus. ms. 40075 (Fragment); D-Dlb, Mus. 1739-E-505 (Grimma, Fragment)

A in 4.

36. 287. Ach Gott wie ist mein
37. 288. Ach w[as] ist doch unser leben
38. 289. Ach w[as] erhebt sich doch.
39. 290. Ach bleib bey unß H[err] Jesu Christ. C. 5. - Schell.
40. Ach daß ich Waßers gnug hette C. 4. - Bach. = Nr. 548; ABA 6 (J. C. Bach); S-Uu, Vmhs 3:1 (H. Bach); Inv. Lbg. 4 (anon.)
41. 291. Ach daß mein Augen Thränen quällen 2 C. 4. Agricola.
42. 292. Ach flam[m]e der lieb ô süße Pein Aria. 4. - -
43. 293. Ach Gott ist Tod wer schreibt ein Ar. 4. - -
44. 294. Ach Gott vom Him[m]el sieh darein 3. 3. - W. C. B. Inv. Lbg. 3
45. 295. Ach Herr mich armen Sünder 3. 2. 5. Agricola.
46. 296. Ach Herr straff mich nicht. 4. 2. 4. W. C. B. Inv. Bri Gotha VI/1
47. 297. Ach Herr wie ist meiner feinde so v: B. 4. - Meder.
48. 298. Ach was ist unser leben? 3. 2. Weller.
49. 299. Ach weh ich kriege Schmerzen. 5. 5. Hildebrandt
50. 300. Ach wie gar nichts sind alle Menschen. C. 4. -
51. 301. Ach Vatter ich habe gesündigt 5. - - Bach.
52. 302. Allein in meines Jesu Wunden 5. 5. - Agricola
53. 303. Alleluja: Der Tod ist verschlungen 6. 2. 6. W. C. B. *Evangelische Gespräche* II, Nr. 9 (1661/62)
54. 304. Alleluja: Lobet ihr Knechte des H[err]n. 6. 5. 6. W. C. B.
55. Alles waß ihr wollet daß eüch die L: 5. 10. 5. Knüpfper. = Nr. 549
56. 305. Also hat Gott die Welt geliebet 5. - - W. C. B.

- | | | | | | | |
|-----|---------------------------------------|-------|----|----|--------------|---|
| 57. | Amor meus pondus meum. | T. | 2. | - | Bontempe | = Nr. 550; Inv. Fbg., fol. 202; Inv. Lbg. 63; Inv. Lpz. 1712; Inv. Rud. I, A 22 (anon.) |
| 58. | 306. Auf diesen Felsen will ich bauen | 5. | 3. | 5. | Schmiedt. | |
| 59. | Auf ihr Völcker lobet Gott. | 2. C. | 5. | - | Rosenmüller. | = Nr. 551; Inv. Lbg. 80 |
| 60. | 307. Auf laßt uns den Herrn loben | C. | 9. | 4. | J. C. Bach. | |
| 61. | 308. Ah! quid hoc est o mi Jesu | C. | 3. | | Hoffmans. | |
| 62. | 309. Alles Fleisch ist Heü | 4. | 5. | - | W. C. B. | |

B. in folio.

- | | | | | | | |
|-----|------------------------------------|----|----|----|--------------|--|
| 63. | 27. Barmhertzig und gnädig | 5. | 2. | - | W. C. B. | Inv. Bri Gotha VII/6 |
| 64. | Beati omnes qui timent | 5. | 2. | - | Capri-corni | = Nr. 552 |
| 65. | 28. Beatus Vir, qui timent Dominum | 2 | - | - | Beer | |
| 66. | Beatus Vir qui timent Dominum | 4. | 5. | 4. | Strattner | D-F, Ms. Ff. Mus. 3?; Inv. Ansb., fol. 998 |
| 67. | Bedencke doch das Ende | 4 | 2 | 4. | Hildebrandt | = Nr. 553 |
| 68. | 29. Benedicat tibi Dominus ex Sion | 5. | 9. | 5. | J. M. Bach. | |
| 69. | Bleib bey uns Herr | 5. | 6. | 5 | Rosenmüller. | = Nr. 554; Bok 853; Inv. Ansb., fol. 947 |

B. in 4.

- | | | | | | | |
|-----|--|----|----|----|------------|---|
| 70. | 310. Bewahre mich Gott, den[n] ich traue | 4. | 3. | 4. | W. C. B. | Inv. Lbg. 95? |
| 71. | 311. Beweise Herr deine Wunderl. G: | 5. | 2. | 5. | Zeütschner | <i>Musicalischen Fleisses erster Theil</i> , Nr. 8 (1652) |
| 72. | 312. Bist du der du [!] kom[m]en soll? | 4. | 5 | 4 | Agricola. | |
| 73. | 313. Bringt des Herren Ruhm herfür | B. | 5. | - | W. C. B. | Inv. Bri Gotha VI/5; Inv. Lbg. 96 |

C. in folio.

- | | | | | | | |
|-----|-----------------------------------|----|-----|----|--------------|--|
| 74. | Christus hat geliebet die Gemeine | 4. | 5. | 4. | Rosenmüller. | = Nr. 555 |
| 75. | Christus Jesus ist auferstanden | 6. | 12. | 6. | Rosenmüller. | = Nr. 556; Inv. Lbg. 118 |
| 76. | Christus ist mein leben | 5 | 5 | 5 | Rosenmüller. | = Nr. 557; Bok 903; Erf. 60; Koch I/5; Inv. Fbg. fol. 43; Inv. Lbg. 117; Inv. Wei. 97, 318 |
| 77. | 30. Congratulamini mihi | 1. | 2. | - | Bleyers. | Inv. Rud. I, C 8 |

C. in 4.

- | | | | | | | | |
|-----|------|--------------------------------------|-------|----|----|-----------|--|
| 78. | 314. | Cantate Domino
Canticum novum | 5. | 3. | 5. | W. C. B. | |
| 79. | 315. | Cantate Domino | C. B. | - | - | Merulæ | |
| 80. | 316. | Christus hat geliebet die
Gemeine | 4. | 6. | 4. | Agricola. | |

D. in folio.

- | | | | | | | | |
|------|-----|--|----|-----|----|--------------|--|
| 81. | 31. | Dancket dem Herrn,
denn Er ist frl: | 6. | 6. | 6. | Knüpffer. | |
| 82. | 32. | Dancket dem Herrn,
dieß ist der Tag | 5. | 2. | 5. | W. C. B. | Inv. Bri Gotha VII/3 |
| 83. | 33. | Das Alte Jahr vergangen
ist | 4. | 6. | 4. | | |
| 84. | 34. | Daß ist meine Freüde
das ich mich | 5. | 7. | 5. | Agric: | Erf. 99 (anon.) |
| 85. | | Daß ist meine Freüde,
daß ich | 3. | 3. | 4. | J. M. N. | = Nr. 558; <i>Geistliche Harmonien</i> ,
Nr. 7 (1669); Inv. Rud. I, D 23? |
| 86. | 35. | Daß ist daß Ewige leben | 8. | 5. | - | Rosenmüller. | |
| 87. | 36. | Daß Volck so im finstern
wandelt | 5. | 5. | 5. | D. Horn. | Inv. Gri 32 |
| 88. | 37. | Daß Waßer gehet mir
biß an die | 5. | 5. | 5. | Knüpffer. | |
| 89. | | Daß Wort ward Fleisch | 4. | 5. | 4. | | = Nr. 559 |
| 90. | | Den Menschen ist ge-
setzt ein mahl zu str: | 4. | 6. | 4. | Agricolæ | = Nr. 560 |
| 91. | 38. | Der Gott Abraham der
G: Isaac. | 5. | 8. | 5. | J. M. Bach. | |
| 92. | 39. | Der Herr erhöre dich in
der Noth | 5. | 5. | 5. | W. C. B. | Erf. 15; Inv. Bri Gotha X/4 |
| 93. | | Der Herr erhöre dich in
der Noth | 5. | 9. | 5. | Hildebrandt. | |
| 94. | 40. | Der Herr hat seinen
Stuhl im Him[m]el | 5. | 5. | 5. | Rosenmüller | Inv. Ansb., fol. 947; Inv. Lbg.
180 |
| 95. | 41. | Der Herr ist König, deß
freüe sich | 5. | 10. | 5. | J. G. | |
| 96. | 42. | Der Herr ist mein Hirt | 5. | 5. | 5. | Nicolai | Inv. Ansb., fol. 954 |
| 97. | 43. | Der Herr sprach zu
meinem Herrn | 5. | 6. | 5. | Knüpffer. | Koch I/6 |
| 98. | 44. | Die auff den Herren
hoffen | 5. | 10. | 5. | Schell. | Bok 901?; Inv. Lpz. 1712 (DDT
Schelle, B 43+44)? |
| 99. | 45. | Die Güte des Herrn ists | 3. | 6. | 5. | G. C. W. | Inv. Rud. I, D 16 |
| 100. | 46. | Die Güte des Herrn ists | A. | 2. | | Rosenmüller. | Inv. Lbg. 192 |
| 101. | 47. | Die Liebe Gottes ist
ausgegoßen | 5. | 6. | 5. | Schell. | Bok 957 (DDT Schelle, B 49) |
| 102. | 48. | <i>Der H[err] ist König.</i> | B. | 5. | | I. C. Bach. | |

- | | | | | | | |
|----------------|---|-------|-----|----|--------------|---|
| 103. 49. | Dieser nimt die Sünder an | 5. | 5. | 5. | Knüpfper. | Inv. Ansb., fol 1023 (DDT Knüpfper, B 19) |
| 104. 50. | Dieß ist der Tag den der Herr | 6. | 7. | 6. | J. M. Bach. | |
| 105. 51. | Dieß ist der Tag den der Herr | 5. | 10. | 5. | Knüpfper | Bok 517 (DDT Knüpfper, B 20) |
| 106. 52. | Dieß ist der Tag, den der Herr | 4. | 7. | 4. | | |
| 107. 53. | Dixit Dominus Domino meo | 6. | 2. | 6. | Passerini | wohl aus <i>Salmi concertati</i> (Bologna 1671) |
| 108. 54. | Dixit Dominus Domino meo | 5. | 5. | 5. | | |
| 109. 55. | Dixit Dominus D[omi]no meo Psalmi | 4. | 2. | 4. | Richter. | |
| 110. 56. | Du bist aller Dinge schöne | 5. | 5. | 5. | Rosenmüller. | |
| 111. - | Der Herr hat Seinen Stuhl | 7. | 10. | 7. | | = Nr. 561 (Agricola) |
| 112. - | Der Herr dencket an unß | 8 | 10 | | | = Nr. 562 |
| 113. 57. | Der Todt ist verschlungen | 5. | 5. | | Hildebrand. | |
| 114. 58. | Dancket dem Herrn u: prediget | 5. | 5. | 5. | Rosenmüller. | |
| 115. 59. | Daß Gebeth der Elenden | 4. | 6. | 4. | Bleyers. | |
| 116. 60. | Der Herr dencket an unß | | | | | |
| D in 4. | | | | | | |
| 117. 317. | Da pacem Domine in dieb[us] | 5. | 4. | - | Nothnagel | |
| 118. 318. | Daß ist ein köstlich Ding | C. T. | 5. | 4. | Rosenmüller | <i>Kernsprüche</i> I, Nr. 18 (1648) |
| 119. 319. | Dancket dem Herrn den[n] er ist frl. | 6. | 12. | 6. | Agric: | |
| 120. 320. | Danck sagen wir alle | 8. | 7. | - | Franck. | |
| 121. 321. | Da pacem Domine | 5. | 4. | 5. | W. C. B. | |
| 122. 322. | Das ist ie gewißlich war. | 5. | 6. | 5. | Knüpfper. | |
| 123. 323. | Das neü gebohrne Kindelein | 5. | 5. | 5. | Capricornj | Inv. Ansb., fol. 939 |
| 124. 324. | Dein Blut der Edle Safft | C. C. | 2 | - | Mylij | |
| 125. 325. | Der Gott Abraham | 8. | - | - | Meder | |
| 126. 326. | Der Gott Abraham | 5. | - | - | Meder | |
| 127. 327. | Der Herr dencket an unß | 5. | 5. | | Heygen. | |
| 128. 328. | Der Herr er höre dich in der Noth | 5. | 5. | - | Schell. | Inv. Lpz. 1712 (DDT Schelle, B 37) |
| 129. 329. | Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts | 4. | 3. | 4. | Agricolæ. | |
| 130. 330. | Der Herr ist mein Liecht u: mein Heyl | 5. | 5. | 5. | W. C. B. | Erf. 101 (anon.); Inv. Bri Gotha X/2 |

131. 331.	Die Furcht der (!) Herrn	8.	-	-	Rosenmüller	
132. 332.	Die Him[m]el erzehlen die Ehre Gottes	4.	3.	-	W. C. B.	
133. 333.	Die Him[m]el erzehlen die	5.	5.	5.	Rosenmüller.	
134. 334.	Dieß ist der Tag	4.	2	-	W. C. B.	
135. 335.	Der Drache bläset lermen	B.	4	-	Kriegers.	
E. in folio.						
136.	Ein Kindelein so löbelich	4.	4.	-	Rosenmüller.	
137. 61.	Eins bitte ich vom Herren	4	3.	-	W. C. B.	
138. 62.	Erhalt uns Herr bey deinem Wort	6.	9.	6.	Rosenmüller	
139. 63.	Erwecke dich Herr warümb	C.	4.	-	Knüpffer.	
140. 64.	Es erhub sich ein streitt im Him[m]el	10.	12.	2.	Bach.	ABA 1 (J. C. Bach); D-Bsb, Am.B. 91 (J. M. Bach); Inv. Ansb., fol. 1017 (J. M. Bach)
141. 65.	Es erhub sich ein streitt	12.	5.	-	Rosenmüller	
142.	Es haben die Hoffärtigen	4.	6.	-	Knüpffer.	= Nr. 562; Bok 521; Inv. Lbg. 259 (DDT Knüpfer, B 28)
143.	Es segne dich der Gott Ißrael	5.	4.	5.	Knüpffer	
144. 66.	Es war ein Reicher Mann, Dom. 1 Tr:	7.	6.	5.	Eccardi	
145.	Es wird aus Jacob ein Stern aufgehen	9.	5.	5.	Heygen.	= Nr. 153
146. 67.	Ey du from[m]er u: getreüer Knecht	4.	3	-	W. C. B.	Inv. Rud. I, E 1 (anon.)
147. 68.	Exsurgat Deus ut dissipentur	6.	8.	6.	Bleyer.	Inv. Rud. I, E 6
148. 69.	Es ist genug so nim nun Herr	5.	-	-	Gastorij	Inv. Lbg. 264
149. 70.	Eructavit cor meum	5.	10.	5.	Schellen.	D-Dlb, Mus. 1857-E-505; Inv. Rud. II, 680 (DDT Schelle, A 2)
150. 71.	Ein veste burg ist	4.	6.	-	Kriegers	Bok 550; D-F, Ms. Ff. Mus. 423; Inv. Ansb., fol. 1050; Inv. Kri Wf; Inv. Rud. II, 689
151. 72.	Ecce diem triumphalem	8.	7.	-	Bertali	
152. 73.	Ecce, dies lætitiaë	1.	5.	-	-	Inv. Ansb., fol. 1023 (DDT Knüpfer, A 8); Inv. Rud I, E 22 („di Bertali“)
153. 74.	<i>Es wird ein Stern</i>	9.	5.		Heygen.	= Nr. 145

E. in 4.

154. 336.	Ecce quam bonum et quam juc.	4.	2.	4.	W. C. B.	
155. -	Erhalt uns Herr bey deinem Wort	2.	2.	-	Franck.	
156. 337.	Es ist genug, mein matter Sinn	C.	6.	-	Schell.	Bok 963 (DDT Schelle, B 62)
157. 338.	Es stehe Gott auf	2.	2.	-	Schütz	SWV 356
158.	Es steh Gott auff	C. B.	5.	-	Rosenmüller.	= Nr. 565
159. 339.	Es war ein armer mann Der fall Davids	4.	5.	4.	Rosenmüller.	Inv. Rud. II, 550
160. 340.	Eyle Gott mich zu erretten	5.	5.	5.	Agric:	
161. 341.	Exaudi Jesu Te invo- cantes	3.	2.	-		
162. 342.	Exurgat Deus, et dissi- pents	B.	1.	-	Bleyer.	
163. 343.	<i>Ecce quomodo moritur.</i>	5.				
164. 344.	<i>Exiens homo.</i>	6.			Vulpj.	
165. 345.	<i>Es war ein reicher Mann.</i>					

F. in folio.

166.	Freüe dich deß Weibes deiner J:	5.	2.	5.	W. C. B.	= Nr. 566
167. 75.	Freüet euch deß Herren Ihr Gerechten	6.	12.	6.	Rosenm:	Inv. Brschw. XVI/1 (anon.)
168. 76.	Freüet euch deß Herrn Ihr G:	4.	5.	4.	Pohlen.	Inv. Halle 262; Inv. Lbg. 295
169. 77.	Freüet euch des Herrn Ihr Gerechten	C.	5.	-	W. C. B.	Inv. Bri Gotha VI/3
170.	Freüet euch des Herrn	3.	2.	-	Nicolai	= Nr. 567; <i>Geistliche Harmonien I</i> , Nr. 8 (1669)
171. 78.	Frolocket mit Händen alle Völcker	5.	10.	5.	Knüpffer	
172. 79.	Fürchte dich nicht, denn ich hab	5.	5.	5.	Rosenmüller	Bok 855; S-Uu, Vmhs 66:1; Inv. Lbg. 301
173. 80.	Fürchtet euch nicht	5.	10.	5.	Agricolæ	
174. 81.	Fürwahr, Er trug unser Kranckheit	6.	6.	5.	Knüpffer.	Inv. Kü Lpz. (DDT Knüpfer, B 32)
175. 82.	Fürwahr Er trug unser Kranckheit	5.	4.	4.	Agric:	
176. 83.	Fürwahr Er trug unser Kranckheit	-	-	-	Wecker.	

F in 4.

177. 346.	Freüe dich deß Weibes deiner Jugend	2.	-	5.	Ulich.	
178. 347.	Freüet eüch deß Herren ihr Gerechten	3.	2.	-	Schütz.	SWV 367
179.	Frisch auf mein Seel verzage nicht.	5.	5.	5.	Hollandt	= Nr. 568
180. 348.	Frolocket mit Händen alle Völcker	5.	2.	5.	Schwem[m]jer.	
181. 349.	Fürchtet Eüch nicht	9			W. C. B.	

G. in Folio.

182. 84.	Gloria in excelsis Deo [etc]	6.	8.	6.	Rosenmüller.	Bok 782; Erf. 64; Inv. Lbg. 335
183. 85.	Gott der da Reich ist von Barmhertzigkeit.	4.	5.	4.	Knüpfper.	
184. 86.	Gott du Gott Ißrael.	5	4	5.	Agricolæ.	
185. 87.	Gott es ist mein Rechter Ernst.	6.	6.	6	Agricolæ.	
186. 88.	Gott hilf mir denn daß Waßer	4	4	4.	Knüpfper	
187. 89.	Gott! Ich will Dir ein neües lied singen	6.	6.	6	Agricola.	
188. 90.	Gott! ich will Dir ein neü lied	5.	4.	5.	W. C. B.	Inv. Bri Gotha IX/3
189. 91.	Gott ist mein Heyl mein Hülff u: Trost	4.	5.	4	J. M. B.	
190. 92.	Gott ist unser Zuversicht	5.	10.	5.	G. C. Bach.	
191. 93.	Gott ist unser Zuversicht [etc] tot[us]	6.	9.	6.	Knüpfper.	D-Dlb, Mus. 1-E-780,2, Nr. 15; Inv. Halle 276; Inv. Kü Lpz. (DDT Knüpfper, B 38)
192. 94.	Gott man[n] lobet dich in der stille	4.	7.	4.	Agricolæ	Erf. 2
193. 95.	Gott sende dein Liecht u: deine Warh.	4.	5.	5.	Schell.	Bok 966; D-Dlb, Mus. 1857-E- 508 (Grimma); Inv. Ansb., fol. 1029 (DDT Schelle, B 74)
194.	Gott sey gelobet u: gebe- nedeyet.	5.	4.	5.	Pohlen.	= Nr. 569; Inv. Halle 103
195.	Gott sey mir gnädig nach deiner	5.	5.	5.	Knüpfper.	D-Dlb, Mus. 1825-E-506 (Grim- ma); Inv. Ansb., fol. 1023; Inv. Fbg., fol. 144; Inv. Halle 261; Inv. Schneeberg. 165 (DDT Knüp- fer, B 39)
196. 96.	Gott sey mir gnädig nach [etc]	5.	6.	5.	Rosenmüller	
197. 97.	Gott sey mir Sünder gnädig. Gedencke mei- ner	4.	4.	4.		

- | | | | | | | | |
|------|------|--|----|----|----|----------|------------------|
| 198. | 98. | Gott sey unß gnädig
und segne uns | 5. | 5. | 5. | Mylij. | |
| 199. | 99. | Güldner fried uns sehr
ergetzet | 5. | 8. | - | Meder. | |
| 200. | 100. | Gelobet sey der Herr
täglich | 5 | 6. | - | Bleyers. | Inv. Rud. I, G 1 |
| 201. | 101. | Gelobet sey der Herr.
Aria Ich steck in Angst | 3 | 5. | - | Schelle. | Inv. Lbg. 317 |

G in 4.

- | | | | | | | | |
|------|------|---------------------------------------|----|----|----|-----------------|-----------|
| 202. | 350. | <i>Gott du läßest mich [...].</i> | 6 | | | <i>Michael.</i> | |
| 203. | 351. | Gelobet sey der Herr aus
Zion | 5. | 6. | 5. | Agric: | |
| 204. | 352. | Gleich wie der Regen
und Schnee | 4. | 4. | 4. | W. C. B. | |
| 205. | 353. | Gloria Patri et Filio. | 4. | 6. | 4. | Bleyers. | |
| 206. | 354. | Gloria Patri et Filio | 6. | 6. | 6. | Kerl. | |
| 207. | | Gott! du hast mich von
Jugend auf | B. | 5. | - | W. C. B. | = Nr. 570 |
| 208. | 355. | Gott ist unser Zuversicht | 4. | 2. | 4. | W. C. B. | |
| 209. | 356. | Gott schweig doch nicht
also | 5. | 9. | 5. | J. C. Bach. | |
| 210. | 357. | Gott sey uns gnädig und
segne unß. | 4. | 6. | 4. | Agricolæ | |

H. in folio.

- | | | | | | | | |
|------|------|--|----|-----|----|-----------------|---|
| 211. | 102. | <i>Herr wende dich.</i> | 4. | 5. | - | <i>I. C. B.</i> | Erf. 9 |
| 212. | 103. | Habt Gerechtigkeit
lieb ihr Regenten. | 12 | - | - | Eccardi | |
| 213. | 104. | Hast du mich lieb? Ja
Herr [etc] | 4. | 6. | 4. | Heygen. | |
| 214. | 105. | Herr! auff dich traue ich
laß [etc] | T. | 5. | - | W. C. B. | Inv. Bri Gotha VI/7 |
| 215. | 106. | Herr der König freüet
sich | 5. | 2. | 5. | W. C. B. | Erf. 115?; Inv. Bri Gotha VII/9 |
| 216. | 107. | Herr! du erforschest
mich | 4 | 10 | 4 | Agric: | |
| 217. | 108. | Herr Gott du bist unser
Zuflucht | 11 | 13. | - | Schell. | Inv. Rud. II, 704 |
| 218. | 109. | Herr lehre uns be-
denken, daß wir | 5. | 6. | 5. | J. M. Bach. | |
| 219. | | Herr mein Gott, groß
sind deine | 5 | 4. | 5. | Rosenmül[ler] | |
| 220. | 110. | Herr mein Gott wende
dich | 4 | 2 | 4. | Rosenmüller | D-Dlb, Mus. 1739-E-501 (Grimma); Koch II/9; Inv. Lbg. 369 |
| 221. | | Herr nun läßest du dei-
nen diener | 4. | 5. | 4. | Rosenmüller | |

222.	111.	Herr wende dich und sey mir gnädig	4.	5.	4.	Knüpfper	
223.	112.	Herr! wie lange wiltu mein	5.	5.	5.	Knüpfper	
224.	113.	Herr unser Herrscher, wie herrlich	5.	12.	5.	Knüpfper	
225.	114.	Herr unser Herrscher wie herrl:	5.	5.	5.	W. C. B.	
226.	115.	Heüt Triumphiret Gottes Sohn	5.	5.	5.	Schell.	Erf. 77 (DDT Schelle, B 84)
227.	116.	Heüt Triumphiret Gottes Sohn Echo	11.	5.		W. C. B.	
228.	117.	Hertzlich lieb hab ich dich Herr	4.	6.	4.	Agric:	
229.	118.	Hilff du uns Gott unser Helffer	4.	4.	4.	Bleyer.	Inv. Rud. I, H 10
230.	119.	Hilff Herr die Heiligen [etc]	4.	5.	4.	Knüpfper	
231.	120.	Hosianna dem Sohne david	6.	7.	-	Strattner.	
232.	121.	Herr Jesu Christ ich weiß gar wohl	4.	7.	4.	Agricola	
233.	122.	Herr Gott Ißrael wende dich	4.	5.	-	Bach.	
234.		Herr Gott dich loben wir. Partitura.	-	-	-		= Nr. 238?
235.	123.	Herr Gott du bist unser Zuflucht	8.	-	-	-	
H in 4.							
236.	358.	Heilig, heilig, heilig	7.	10.	7.	Capricorn:	Bok 242; Inv. Lbg. 339
237.	359.	Herr gehe nicht ins Gericht	5.	11.	5.	Knüpfper.	
238.	360.	Herr Gott dich loben wir	4.	7.	4.		= Nr. 234?
239.	361.	Herr hadere mit meinen Haderer	12.	4.	-	W. C. B.	
240.		Herr Jesu Christ dich zu uns wend	5.	2.	-		
241.	362.	Herr mein Gott ich will dir danken	4.	6.	4.	G. B.	
242.		Herr Jesu Christ dich zu uns wend	4.	2.	-	-	
243.	363.	Herr wie lange wiltu mein cum Aria	4.	2.		W. C. B.	
244.	364.	H[err] Gott nun schleuß.	5.				
245.	365.	H[err] Gott dich loben wir.					

J. in folio.

246.	124.	Jauchzet dem Herren alle Welt	6.	12	6.	Rosenmüller	Koch V/11?; Inv. Lbg. 408
247.	125.	Jauchzet dem Herren alle Welt	T.	6.	-	Bleyer	D-F, Ms. Ff. Mus. 140 (autogr., 1680)
248.	126.	Jauchzet dem Herrn, den[n] uns ist ein	5.	7.	-	Rosenmüller.	Erf. 66; Inv. Lbg. 405?
249.	127.	Jauchzet ihr Himmel, der Frieden	5.	6.	5.	Agricolæ	
250.	128.	Jauchzet ihr Him[m]el, freüe dich Erde	6.	5.	6.	Hildebrandt.	
251.	129.	Ich bin ein guter Hirt.	4.	2.		Rosenmüller	
252.	130.	Ich Elender Mensch! Stricke des Todes	4.	2	4.	W. C. B.	<i>Evangelische Gespräche</i> II, Nr. 4 (1661/62)
253.	131.	Ich freüe mich im H[err]n. 2. Ich bin eine Blume	4.	5.	4.	Agr: Knüpffer	
254.	132.	Ich freüe mich in dir und heiße dich	5.	6	5	Rosenmüller	Inv. Lbg. 435
255.	133.	Ich hebe meine Augen auff	4.	5.	4.	Krieger.	
256.	134.	Ich Ruff zu dir Herr Jesu Christ.	5.	5.	5.	Capri-corni	
257.	135.	Ich suchte deß Nachts in meinem Bette.	6.	5.	6.	Rosenmüller.	D-Dlb, Mus. 1-E-780,2 Nr. 10?; Inv. Fbg., fol. 31; Inv. Lbg. 457?
258.	136.	Ich weiß an wen ich glaube	4.	4.	4.	Rosenmüller.	
259.	137.	Ich will den Herren lo- ben allezeit.	A. T.	5.	-	Rosenmüller.	Bok 856; Inv. Ansb., fol. 948; Inv. Rud. II, 551
260.	138.	Ich will dich erhöhen mein Gott	4.	5.	4.	Agricola.	
261.	139.	Ich will Schweigen u: meinen Mund	6.	-	-	Schein	Druck: Jena, 1617
262.	140.	<i>In te Domine speravi.</i>	T.	2		<i>Krüger.</i>	
263.	141.	Jesu meine Freüd und Wonne	5.	5.	-	Knüpffer.	Inv. Ansb., fol. 1023; Inv. Dan- zig; Inv. Rud. I, I 26 (DDT Knüpfer, B 59)
264.	142.	Jesu meines Hertzens freüd	4.	4.	4.	di St.	
265.	143.	In dich hab ich gehoffet Herr	4.	5.	4.	Capri-cornij	D-Bsb, Mus. ms. 2977; Inv. Ansb., fol 941
266.	144.	Ist Gott für unß, wer mag	5.	5.	5.	Knüpffer.	
267.	145.	Jubilate Deo	15	10.	-	Rosenmüller	
268.		Filia Jephthe	10	-	-	Charissimi	
269.	146.	Ich weiß daß mein Erlöser lebet	8	-	-	Schell.	

270.	Jauchzet dem Herrn alle Welt	6.	12	6.	Rosenmüller	Inv. Lbg. 408, 410?
271. 147.	Ich will den Herren loben allezeit	4.	7.	4.	Werner.	
272. 149.	Ich hebe meine Augen auf.	6.	6.	6.	Knüpffer.	Inv. Halle 244
273. 148.	Ich will des Herrn Zorn tragen	6.	6.	-	W. C. B.	Inv. Bri Gotha XII/4
274. 150.	<i>Jes[us] Christ[us] unser Heiland.</i>	5	6.		<i>Knüpfer.</i>	= Nr. 530; D-Dlb, Mus. 1825-E-511 (Grimma), (DDT Knüpfer, B 60)

J. in 4.

275. 366.	Jauchzet dem Herrn alle Welt	8.	5.	-	Pohlen.	Inv. SchneeBg. 139
276.	Jauchzet dem Herrn alle Welt	6.	5.	-	Hildebrandt.	= Nr. 571
277. 367.	Jauchzet Gott alle land	5.	2.		Schwem[m]er.	Erf. 82?
278. 368.	Ich bin eine Blume zu Saron	5.	7.	5.	Pezelij	
279. 369.	Ich freüe mich deß daß mir geredt ist	T.	2.	5.	W. C. B.	<i>Geistlicher Musicalischer Rosen- garten I, Nr. 11 (1658)</i>
280. 370.	Ich freüe mich im Her- ren	4.	2	4	Rosenmüller	Inv. Lbg. 430?
281. 371.	Ich freüe mich in dir	4.	2.	4.	Hildebrandt	
282. 372.	Ich lobe den Krieg	B.	2	-	Krieger.	
283. 373.	Ich weiß daß mein Erlöser lebt	C.	5.	-	W. C. B.	
284.	Ich will den Erdboden	5.	3.	5.	W. C. B.	
285. 374.	Jesu liebste Seele	C.	5.		Wecker.	Inv. Ansb., fol. 1010
286. 375.	Jesus nahm zu sich die Zwölffe	4.	5.	4.	Agricola.	
287. 376.	In dieser Stund in unser letzten Noth	4.			Eccardi.	
288. 377.	Iratus sum	3.				
289. 378.	Jubilate cantate	13	-	-	Incerti.	
290. 379.	Justus ut palma florebit	4.	4.		Prenzij.	Inv. Stg. III, 464
291.	Jauchzet Gott alle land, der Todt ist	4.	4.	8.		
292.	Ich bin eine Blume	5.	5.		Incerti	= Nr. 572
293. 380.	<i>Ich begehrt nicht mehr zu leben.</i>	12				
294.	Aria ex Cant: 2. 10. 17. [Ich] Kom[m] meine Schwester	3.	2	-	W. C. B.	
295.	<i>Jubilate Cantate</i>	4.	10.		<i>Krüger.</i>	= Nr. 531
296. 381.	<i>Ich hab einen guten.</i>	8.			<i>Frank.</i>	

297. 382. *Ich bin die Auferstehung.***K. in folio.**

298. 151.	Kehre wieder du ab- trünnige Seele	A. B.	5.	5.	Knüpffer.	
299. 152.	Kom[m] Heiliger Geist Herre Gott.	5.	10.	5.	Rosenmüller	Inv. Lbg. 528
300.	Kom[m]t her zu mir alle	5.	5.	5.	Rosenmüller	= Nr. 573; Inv. Lbg. 535
301. 153.	Kyrie eleison	10.	11.	-	Schell.	
302. 154.	Kyrie eleison	5.	7.	5.	Krieger	
303. 155.	Kyrie eleison	8	10.	8	Pezelij	
304. 156.	Kyrie	8	5.	-	Hildebrand	
305.	Kyrie	4	5	4.	Berthali	
306. 157.	Kyrie	5	5	5.	Berthali	
307.	Kyrie	4	5	-	-	
308. 158.	Kyrie eleison 3.	4.	4.	-	Arnoldi Meng:	
309.	Kyrie	4.	2	4.	-	
310. 159.	Kyrie	3	2.	-	Knüpffer.	
311. 160.	Kyrie, Missa Cypriana	4.	2	4.	Beer.	
312. 161.	Missa Leopoldina	4.	4.	-	-	C. Steingaden, <i>Flores hymnales</i> , Nr. 15 (1666): <i>Missa I Leopoldo?</i>
313. 162.	Kyrie	4.	5.		Bach.	
314. 163.	Klatsch Mägde	5.	5.		Horn.	<i>Schertzende Musen-Lust</i> , Nr. 30 (1674)

K. in 4.

315. 383	Kom[m] du schöne freüden Crone	5.	5.	5.	Agricolæ	
316. 384.	Kom[m]et, wir wollen wieder	8.	5.	7.	Agricola.	
317. 385.	Kom[m]et herzu mir alle die ihr	4.	2.	4.	Heygen.	
318. 386	Kom[m] H: Geist, kom[m] him[m]l. Regen	5.	8.	5.	Schell.	
319.	Kom[m] H: Geist zeüch bey uns ein	4.	8.	4.	Knüpffer.	Erf. 48; Inv. Ansb., fol. 1022; Inv. Fbg., qu. 4 (DDT Knüpffer, B 63)
320.	Kom[m]t her zu mir alle	4.	4.	-	Agricola.	= Nr. 574; Erf. 134 (anon.)
321. 387.	Kom[m]t wir wollen wieder zum Herrn	5.	3.	-	W. C. B.	
322.	Kündlich groß ist daß Gottseelige	3.	5.	-	Mylij	= Nr. 575; Inv. Lbg. 537
323. 388	Küße mich, liebster mein einiges	2.	2.		W. C. B.	Inv. Bri Gotha IV/10
324. 389.	Kyrie	4.	11.	4.	-	



325. 390. Kyrie	85 [!]	65 [!]	-		
326. 391. Kyrie	8	6.	-	Berthal:	
327. 392. Kyrie	4.	6	4.	Agric:	
328. 393. Kyrie	5.	7.	5.	Alberic.	
329. 394. Kyrie	4.	4.	4.	Agric:	
330. 395. Kyrie	4	2	4.	-	
L. in folio.					
331. 164. Laß dich an meiner Gnade	4.	5.	4.	Mylij	
332. Laudate pueri Dominum	6.	8.	-	Heindorff	= Nr. 576
333. 165. Laudate pueri Dominum	5.	5.	5.	Rosenmüller.	
334. 166. Laudate pueri D[omi]num	4	5.	4.	Bleyer	
335. 167. Laudate pueri Dominum	3	5		Jelc	
336. Lobe den Herren meine Seele	5	3.	5.	W. C. B.	
337. 168. Lobe den Herrn meine Seele	C. T.	6.	4.	W. C. B.	
338. 169. Lobe den Herren meine Seele	5.	-	5.	W. C. B.	
339. 170. Lobe den Herren meine Seele	4	2	4.	W. C. B.	<i>Geistliche Gespräche und Psalmen, Nr. 1 (1674)</i>
340. 171. Lobe den Herren meine Seele	10.	13.	-	Schellij	Bok 972; Inv. Lbg. 563 (DDT Schelle, B 102)
341. Lobe den Herrn ümb seine Gabe	5.	2.	5.	Hildebr:	= Nr. 577
342. 172. Lobet den Herren alle Heiden	8.	10.	8.	Rosenmüller	
343. 173. Lobet den Herrn alle Heiden	5.	13.	5.	Knüpffer.	
344. 174. Lobet den Herren alle Heiden	5.	6.	5.	-	
345. Lobet den Herren alle Heiden. dancket	6.	4.	-	-	
346. 175. Lobet den Herrn in seinem Heiligthum.	16.	-	16.	Lohr.	
347. 176. Lobet den Herrn in seinem Heiligth:	5.	11	5.	Pezelij	
348. 177. Lobet den Herrn in seinem Heiligth:	5.	7.	5.	W. C. B.	Inv. Bri Gotha XII/3
349. Lobet ihr Him[m]el den Herrn	6.	5.	6.	Rosenmüller	= Nr. 578; Inv. Lbg. 580
350. Lobet den Herrn in seinem Heiligth:	8.	10.	-	Schwem[m]er.	= Nr. 579

L. in 4.

351. 396	Laudate Dominum omnes gentes.	6.	2.	6.	Rovettæ	
352. 397.	Laudate Dominum omnes gentes	5.	2.	5.	Cassati	<i>Salmi e messa</i> , Nr. 6 (1641)?
353. 398	Liebe ist starck wie der Todt.	7.	10.	5.	Schell.	
354. 399.	Lobe den Herrn meine Seele.	C.	5.	-	Syring	
355. 400	Lobet ihr Knechte	2.	2.	6.	W. C. B.	
356.	Lobet den HERRn alle Heiden	6	-			

M. in folio.

357. 178.	Macht auf die Thor der Gerechtigkeit	5.	7	5	Agricolæ	Inv. Lbg. 617
358. 179.	Macht Eüch her zu mir ihr unerfahrenen	T.	2.	-	W. C. B.	Inv. Bri Gotha III/10
359. 180.	Magnificat anima mea Dominum	4.	9.	4.	Rosenmüller.	
360. 181.	Magnificat anima mea	6.	8.	6.	Knüpffer.	Inv. Kü Lpz. (DDT Knüpfer, A 19-20)
361. 182	Magnificat anima mea	5.	10.	5.	Schell.	GB-Ob, Ms. Mus. Sch. 31, Nr. 1 (Sherard); D-Bsb, Mus. ms. anon. 1124 (DDT Schelle, A 6)
362. 183.	Magnificat anima mea	5.	5.	5.	Rosenmüller.	Inv. Rud. II, 578-579?
363. 184.	Magnificat anima mea	4.	6	4.	Werner.	
364. 185.	Magnificat anima mea	B.	5.	-	Rosenmüller.	Bok 1156 (anon.); Erf. 139 (anon.); Inv. Brschw. VI/9; Inv. Lbg. 644; Inv. Rud. I, M 3
365. 186.	Magnificat anima mea	C.	5.		Rosenmüller.	Inv. Brschw. VI/8
366. 187.	Magnificat anima mea	4.	2	4.	J. M. Bach.	
367. 188.	Meine Seel erhebt den Herrn	5.	4.	5.	Rosenmüller	
368. 189	Meine Seel erhebt den Herrn	5.	6.	5.	-	
369. 190	Meine Seele verlangt u: sehnet sich	4.	6.	4.	Agric:	
370. 191.	Meine Sünde betrüben mich	6.	6.	6.	Agricola.	
371. 192.	Mein Hertz ist bereit	T.	4.	-	Pachelbell.	= Nr. 380
372. 193	Meister! waß muß ich thun Dom. Trin:	2.	4.	5.	Eccardi	
373. 194.	Merck auf mein Hertz Weihnacht[en].	5.	5.	5.	Knüpffer.	

374. 195. Mir hastu Arbeit gemacht 4. 5. 4. -
375. Miserere mei Deus, secundum maj. 3. 2. - Rosenmüller = Nr. 580; D-Dlb, Mus. 1739-E-520 (Grimma); GB-Och, Ms. 687, Ms. 764; Inv. Kri Wf; Inv. Lbg. 667; Inv. Lpz.
376. 196 Magnificat in Partitura
377. 197. Magnificat 6. 5. 6. Agric:
378. 198. Meine Sünde betrüben mich 4. 4. 4. Pachelb: D-Dlb, Mus. 2106-E-500 (anon.); D-Bsb, Mus. ms. 16476/10; Inv. Ansb., fol. 1017 (J. M. Bach)
379. Meine Sünde betrüben mich part: 3 5.
380. Mein Hertz ist bereit *steht schon oben.* 1 4 - Pachelb: = Nr. 371

M. in 4.

381. Machet die Thore weit 4. 5. 4. W. C. B. = Nr. 581
382. 401. Magnificat anima mea Dominum 7. 2. - Incerti
383. 402 Meinen Jesum laß ich ich 3 5. 5. G. C. Bach, [!]
384. Meister! Wir wissen, daß du bist 6 11 5. Rosenmüller. = Nr. 582
385. 403. *Mein Sünd mich werden.* 8.
386. 404. *Meine letzte Lebens Zeit.*

N in folio.

387. Nach dir Herr verlanget mich 3. 2. - Nicolai = Nr. 583; *Geistliche Harmonien I*, Nr. 3 (1669); Inv. Rud. I, N 17
388. 201. Nisi Domin[us] ædificaverit 4. 6 4 Rosenmüller Bok 890; D-Dlb, Mus. 1739-E-513 (Grimma); GB-Cfm, 32-G-21, Nr. 5; GB-Ob, Ms. Mus. Sch. C. 31, Nr. 2 (Sherard); Inv. Lbg. 790
389. 199. Nun dancket alle Gott 5 10. 5. Knüpfper Inv. Fbg., fol. 82, 109; Inv. Stettin (Gotha 10)
390. Nun dancket alle Gott 6 6 6 Rosenmüller = Nr. 584; Erf. 145 (anon.); Inv. Danzig
391. 200. Nun geh ich hin zu dem der mich B. 2. 4. J. C. Bach.
392. 202. Nun gibstu Gott ein gnädigen Regen 7. 11 5. Rosenmüller Erf. 69; Inv. Lbg. 685
393. 203. Nun lob mein Seel den Herren 9. 10 - Bernhardi

394.	Nisi Domin[us] ædificaverit	B.	1	Pachhelbel
395.	Nisi Domin[us]	T.	2	
396.	Nisi Domin[us]	T	- -	Incerti

N. in 4.

397.	Nichts löblicheres kan fast. Aria	2 C.	3.	Eccardi	
398. 405	Nun dancket alle Gott	T.	2.	W. C. B.	
399.	Nur in meines Jesu Wunden	6.	6.	Pohlen.	= Nr. 585
400.	<i>Nun danket alle Gott</i>	4	7.	<i>Capricorn:</i>	
401. 406.	<i>Nicht uns H[err]</i>	8	3.		Koch I/2 (anon.); Inv. Halle 263 (Knüpfer)?
402. 407.	<i>Nun hab ich</i>				
403. 408.	<i>Nun H[err] weiß</i>				

O in folio

404. 204.	O allerschönstes Angesicht	C.	5.	5.	Nicolai	Inv. Ansb., fol. 953
405. 205	O daß ich dich mein Bruder	6.	7.	6.	Werner.	
406. 206	O du leben meiner Seelen <i>lichtmeß</i>	5.	5.	5.	Knüpffer	Inv. Ansb., fol. 1023 (DDT Knüpfer, B 75)
407. 207.	O Jesu Christ machst es Lang	7.	8.	6.	Agric:	
408.	O Lämblein Gottes, Großer Held Aria.	T.	1.	-	Nicolai	Inv. Ansb., fol. 957
409. 208.	O Weh! Ach Leid! O Jam[m]er!	6.	8.	6.	Agricola.	

O in 4.

410. 409	O Jesu mein betrübte Seele	A.	4.	-	Hollandt.
----------	----------------------------	----	----	---	-----------

P. in folio.

411. 209	Paratum cor meum Deus	4.	5.	4.	Conradi	Inv. Ansb., fol. 980
412. 210.	Paratum cor meum, Deus	6.	10.	6.	Franc:	GB-Ob, Ms. Mus. Sch. 148 (Sherard); Inv. Ansb., fol. 1003
413. 211	Pater noster, qui es in cælis	6	6	6	Agricola.	
414. 212	Preise Jerusalem	6	10	6	Rosenmüller.	Inv. Fbg., fol. 107; Inv. Lbg. 767
415.	Preyset mit mir den Herren	5.	8.	5.	W. C. B.	= Nr. 586; Inv. Bri Gotha XIII/2

P. in 4.

416. 410. Paratum cor meum C. - - Krieger.
 417. 411. Preyset mit mir den 4. 2 4. W. C. B.
 Herren

Q in fol.

Q in 4.

418. 412 Quis nos separabit 3. - - Grieninger
 à charitate
 419. 413. Q[ue]madm[odum] 4. 2 4. W. C. B.
 desiderat cervus
 420. Quodlibet, Wegmans 5. - Wegmans.
 von 5 Choralgesang

R. in folio.

R. in 4.

S. in folio.

421. 213 Salve amore meus Jesu 2 5. - Fesseri
 422. 214 Satis est mi bone Jesu C. 2. - Incerti
 423. 215 Schaffe in mir Gott 5. 5. 5. Knüpffer.
 424. 216 Schaffe in mir Gott C. 4 - -
 425. 217. Schmücke dich ô liebe 4. 5. 4. Jac: Bach.
 Seele
 426. 218 Sey wolgemuth las 8 2 - W. C. B.
 trauren sein
 427. 219 Siehe es hat über wun- 5. 10. 5. Schell.
 den
 428. 220. Siehe ich stehe für der 4. 5. 4. Rosenmüller
 Thür
 429. 221 Siehe lobet den Herrn 5. 2 5. Rosenmüller
 alle Knechte
 430. Si lingvis hominum 3 C. 2. - Incerti [Carissimi]; GB-Och, Ms. 9; S-
 et Angelorum Uu, Vmhs 12:1, 83:67
 431. Singet dem Herrn ein 6. 15. 6. Rosenmüller = Nr. 587; Inv. Lbg. 838
 Neües Lied
 432. 222 Singet dem Herrn ein 4. 8. 4. Bleyer
 Neües Lied
 433. 223 Singet dem Herrn ein 5. 5. 5. Hainlein
 Neües Lied
 434. Singet dem Herrn ein 7. 2. - W. C. B.
 Neües Lied
 435. 224 Singet löblich und lobet 5. 5. 5. Hildebr:
 den Herrn

- | | | | | | | |
|-----------|--------------------------------------|-------|-----|----|-------------|---|
| 436. 225 | Sit nomen Domine benedictum | 5. | 8. | 5. | J. M. Bach. | |
| 437. 226 | Stehe auf meine Freundin | 5. | 11. | 5. | Rosenmüller | Koch II/8; Inv. Brschw. XV/2; Inv. Lbg. 850 |
| 438. 227 | Stehe auf meine Freundin | 7. | 10. | 5. | Hildebrand | |
| 439. | Stephan[us] ward voll deß H: Geistes | 3. 5. | 7. | 5. | Knüpfper. | = Nr. 588 (Rosenmüller) |
| 440. 228 | Stricke des Todes haben mich | 5. | 5. | 5. | Knüpfper. | Inv. Halle 232 |
| 441. 229. | Singet dem Herrn ein neues Lied | 4. | 6. | | Krieger. | Bok 560; Inv. Halle 226; Inv. Kri Wf |

S. in 4.

- | | | | | | | |
|-----------|---|----|-----|----|----------------|---|
| 442. 414 | Sag waß Hilff alle Welt | 4. | 5. | 4. | Agric: | |
| 443. 415. | Salve cordis gaudium | C. | 5. | - | Incerti | |
| 444. 416 | Scham[m]let [!] Eüch Schätze im Him[m]el | 5 | 6. | 5. | Knüpfper | |
| 445. 417 | Seyd fruchtbar und mehret Eüch | 4. | 4. | 5. | Kerner. | |
| 446. 418 | Sey Lob und Ehr mit hohem Pr: | 4. | 2 | 4. | Agricolæ | |
| 447. 419 | Siehe ich stehe für der Thür | 5. | - | - | Incerti | |
| 448. 420 | Singet ümb ein ander dem H: | 3. | 2. | 5. | W. C. B. | <i>Geistlicher Musicalischer Rosengarten I, Nr. 5 (1658)</i> |
| 449. 421 | So gehe hin, und iß dein Brot mit | 4. | 10. | 4. | Eccardi | |
| 450. 422 | So gehet nun zu, wie ihr | 5. | 5. | 5. | Agric: | |
| 451. 423. | So spricht der Herr bestelle dein Hauß. König Hisk. | 4. | 5. | 4. | Rosenmüller | Bok 860; D-Dlb, Mus. 2-E-550 (Grimma, anon.); Inv. Rud. II, 592 |
| 452. 424. | <i>Sey getreu biß in den Tod.</i> | 8. | - | | <i>Metzel.</i> | |

T. in fol:

- | | | | | | | |
|----------|----------------------------|-----|----|---|---------------|--|
| 453. 230 | Tota pulchra es, Amica mea | 10. | 3. | - | Rosenmüll[er] | |
|----------|----------------------------|-----|----|---|---------------|--|

T. in 4.

- | | | | | | | |
|-----------|-------------------------------|----|----|---|--------------|---|
| 454. | Turbabor sed non per-turbabor | 3. | 2. | - | Kinderman[n] | = Nr. 589; D-Kl, Mus. ms. 2° 51 J; Inv. Ansb., fol. 1011; Inv. Lbg. 918 |
| 455. 425. | Tota pulchra | | | | Mielscwsky | |

U et V. in fol.

456. 231 Vater Abraham, erbarme dich T. B. 8. Knüpffer.
457. 232 Veni Spirit[us]! repte 4. 4. - W. C. B.
458. 233. Veni Sponsa mea 12. 5. Rosenmüller
459. Verlaß mich nicht Gott im 4. 2. Hildebr: = Nr. 590
460. 234. Victoria, die Fürsten 5 5. 5. Knüpffer. S-Uu, Vmhs 57:5; Koch II/4; Inv. Fbg., fol. 131; Inv. Lbg. 944; Inv. Stettin (Gotha 20), (DDT Knüpfer, B 80)
461. 235. Unser Herr Jesus Christus B. 5. J. M. Bach.
462. 236. Ut, re, mi, fa, sol. la 4. 2. - Rosenmüller. = Nr. 591; Inv. Ansb., fol. 948; Inv. Lbg. 972;
463. 237. Und es geschache schnell ein brausen 4. 5. - Bleyer.
464. 238. Unser keiner lebt im selber 5. - 5. Gastorij

U. et V. in 4.

465. 426. Vanitas 5 7 Cas: Kerl.
466. 427. Versa est in Luctum 5 Notnagel
467. Vatter ich habe gesündigt 4 2 Rosenmiller = Nr. 592; D-Dlb, Mus. 1739-E-503 (Grimma), Mus. Löb. 53; ehem. auch Königsberg Slg. Gotthold; Inv. Brschw. VI/1; Inv. Fbg., fol. 158
468. Und Es war ein Königescher 5 5 Rosenmiller = Nr. 593

W. in fol.

469. 239 Wachtet auff, rufft uns die Stim[m]e 5. 5. 5. Agricolæ.
470. 240 Wår Gott nicht mit uns diese Zeit 5. 5. 5. -
471. Warümb toben die Heiden 4. 5. 4. Agr: = Nr. 594, vgl. Nr. 513
472. Warümb toben die Heiden 6. 2. - = Nr. 595 (Briegel), vgl. Nr. 513
473. 241. Waschet reiniget eüch 4. 5. Knüpffer
474. 242. Was Gott thut daß ist wolgethan 5. 5. 5. J. M. Bach.
475. 243 Was traur ich doch Gott lebt ia noch 6. 8. 8. Eccardi

- | | | | | | | |
|-----------|---|----|----|----|--------------|---|
| 476. 244. | Weicht ihr Schätze dieser Erden | 5. | 5. | 5. | Mylij | |
| 477. 245. | Wem ein Tugendsam Weib | 5. | 9. | 5. | J. M. Bach. | |
| 478. 246. | Wenn mein Stündlein vorhanden ist | 5. | 5. | 5. | J. M. Bach. | |
| 479. 247. | Wen seh ich bey Jerusalem dort stehen? | 5. | 4. | - | Hildebrand | |
| 480. 248. | Wen seh ich bey Jerusalem | 4. | 3. | 4. | Knüpffer. | Koch I/1; Inv. Ansb., fol. 1022; Inv. Danzig; Inv. Lbg. 1001; Inv. Stettin (Gotha 5), (DDT Knüpfer, B 88) |
| 481. 249. | Wenn wir in höchsten Nöthen seyn | 5. | 6. | 5. | J. M. B. | |
| 482. 250. | Wer Gott vertraut hat wohl | 4. | 5. | 4. | Agricolæ | |
| 483. 251. | Wer soll Ißrael dem Armen | 4. | 5. | 4. | Knüpffer. | D-Bsb, in Mus. ms. Bach St 398 (vgl. NBA I/6 Krit. Bericht, S. 144)? |
| 484. 252. | Wie bin ich doch so herzlich froh | 5. | 5. | 5. | J. M. Bach. | |
| 485. 253. | Wie bin ich doch so herzlich froh | 5. | 5. | 5. | Knüpffer | |
| 486. 254. | Wie der Hirsch schreiet | 5. | 5. | 5. | Rosenmüller. | |
| 487. 255. | Wie der Hirsch schreiet | 4. | 5. | 4. | Knüpffer. | Inv. Fbg., fol. 201; Inv. Halle 63; Inv. Lbg. 1022? (DDT Knüpfer, B 93) |
| 488. 256. | Wie der Hirsch schreiet | 5. | 2. | | Agricolæ | |
| 489. 257. | Wie lieblich sind deine Wohnungen | 4. | 6. | 4. | Bleyer. | D-F, Ms. Ff. Mus. 163 (G. Böhm); Inv. Rud. I, W 4 |
| 490. 258. | Wie lieblich sind deine Wohnungen | 4. | 5. | - | W. C. B. | <i>Musicalischer Lebens-Brunn</i> , Nr. 11 (1680) |
| 491. 259. | Wie lieblich sind auf den Bergen | 6. | 5. | 6. | Rosenmüller. | Inv. Rud. II, 599 |
| 492. 260. | Wie lieblich sind auf den Bergen | 4. | 4. | - | G. C. Bach. | |
| 493. 261. | Wie seelig sind die hier im leben | 5. | 5. | 5. | | |
| 494. 262. | Wies Gott gefällt | 3. | 2. | - | W. C. B. | Inv. Bri Gotha V/16; Inv. Lbg. 1043 |
| 495. 263. | Willkom[m] o süßer Breütigam | 5. | 5. | 5. | Knüpffer. | |
| 496. | Wird denn der H[err] Ewiglich verstoß[en] | 4. | 5. | 4. | Rosenmüller. | = Nr. 596; Inv. Brschw. IX/4; Inv. Fbg., fol. 159; Inv. Lbg. 1037-1038; ehem. auch Königsberg Slg. Gotthold |
| 497. 264. | Wir glauben all an einen Gott. | 4. | 6. | - | - | |

498. 265.	Wo der Herr nicht das Hauß	5.	5.	5.	Hainlein	
499. 266.	Wo der Herr nicht bey uns	5.	2.	5.	Rosenmüller.	
500. 267.	Woldem, dem die Übertrettung	4.	7.	4.	Beer	Inv. Halle 273
501. 268	Wol dem der dem Herrn fürchtet	5.	10.	5.	Schell.	Bok 978?; Inv. Rud. II, 876 (DDT Schelle, B 153)
502.	Wol dem, der den Herrn fürchtet	5.	6.	5.	Hildebrant.	= Nr. 597
503. 269	Wol dem, der den Herrn fürchtet	5.	5.	5.	Becker.	Erf. 13; Inv. Lbg. 1057
504. 270	Wol dem der den Herrn fürchtet	4.	2.	4.	Agric:	
505. 271.	Wol dem der ein Tu- gendsam Weib	5.	6.	5.	Werner.	
506.	Wohl dem der ein Tu- gendsam W:	5.	5.	5.	Kerner.	= Nr. 598
507. 272	Wohl dem der nicht wandelt	4.	6.	4.	Agric:	
508. 273.	Wohl dem der sich deß dürfftigen	5.	4.	-	Rosenmüller	Inv. Lbg. 1060
509. 274.	Wo solt ich fliehen hin	4.	2	4.	Agric:	
510. 275.	Wer unter dem Schirm des Höchsten	5.	5.	5.	Agricola.	Inv. Lbg. 1013 (anon.)?
511. 276.	Wo der Herr nicht bey uns wäre	4.	8.	4.		
512. 277	Wenn wir in Höchsten Nöthen sein	4.	6.	4.	J. P.	Inv. Lbg. 1002?
513.	Warümb Toben die Heid[en] Part:					vgl. Nr. 471, 472, 517
514. 278.	Wer will uns scheiden	6.	6.	6.	Agr:	

W. in 4.

515.	Wachset ihr Heiligen Kinder	5.	5.	-	Hildebrandt	= Nr. 599; Inv. Lbg. 976
516. 428	Warümb betrübstu dich mein [Herz]	8.	-	-	W. C. B.	Inv. Lbg. 978
517. 429	Warümb toben die Hei- den	5.	-	5.	W. C. B.	vgl. Nr. 513
518.	Wer bin ich Herr?	5.	5.			= Nr. 600 (5 Voc., 5 Instr.)
519. 430.	Wer ist der so von Edom kom[m]t	5.	-	-	Kindermann	
520. 431	Wie der Hirsch schreyet nach	5.	5.	5.	Agric:	
521. 432.	Wie ein Rubin in feinem	2.	2.	-	Schütz.	SWV 357
522. 433.	Wir sind Kinder der Heiligen	4.	5.	4.		

523. 434.	Wo der Herr nicht daß Hauß	6.	6.	6.	Rosenmüller.	
524. 435.	Wohlher, laßet uns wol leben	5.	5.	5.	G. C. Bach	
525. 436.	Wohl mir Jesus meine Freüde	4.	5.		W. C. B.	
526.	Was ist dein Freund für andern	6.	-	-	Rosenmüller.	= Nr. 601
527. 437.	Wer waltzet uns den Stein	5.	5.	5.	Knüpfers	Inv. Halle 126?
528. 438.	Werthes Schweinfurth	4	9	-		
529. 439.	Wir sind verlieb in Jesum Christ	2.	5.	-	Künstels	
530.	Jesus Christus unser Heylandt	5.	6.	5.	Knüpfer.	= Nr. 274
531.	Jubilate Cantate: vide inter J.	4.	4.	-	J. P. Krieger	= Nr. 295
532. 440.	Wohl mir Jesus meine Freude	5			Incerti.	
533. 441.	<i>Partiturbuch in 4to.</i>					
534. 279.	Zion spricht. <i>in fol.</i>	5	5	-	Agricol.	

Summa 503.

His annumerantur in folio.

535. 280.	<i>Jubilate, Cantate.</i>	4	4.		Krügers.	= 295
536. 281.	<i>Nun danket alle Gott.</i>	4	7		Capricorn.	= 400
537. 282.	<i>Lobet den H[err]n alle Heiden.</i>	6.		-		= 356
538. 283.	<i>Danket dem H[err]n.</i>					
539. 284.	<i>Nun danket alle Gott.</i>					
540. 285.	<i>Liebster Bräutigam. Aria.</i>					
541. 286.	<i>Der Mensch hat seine bestimte:</i>					

Summa 441. *exceptis 115, quæ in duplo adsunt. Huic annumeratur Musica Practica Herbstij Noribergensis.*

Folgende sind in duplo Vorhanden.

		Voc.	Strom.	Aut.	
542.	<i>Ach H[err] ess ist nichts gesundes.</i>	4.	4.	Rosenm.	= Nr. 11
543.	<i>Ach H[err] straffe mich nicht.</i>	C. s.	5.	<i>id.</i>	= Nr. 12
544.	<i>Alß der Tag der Pffingsten.</i>	7.	10.	<i>id.</i>	= Nr. 22
545.	<i>Ach H[err] straffe mich nicht.</i>	5.	9.	Knüpfer.	= Nr. 7
546.	<i>Ach daß die Hülfe aus Zion.</i>	5.	5.	Rosen.	= Nr. 2
547.	<i>Ach daß Meßias.</i>	8.	10.	-	= Nr. 4 (Knüpfer)
548.	<i>Ach daß ich Waßers gnug hette.</i>	C.	4.	Bach.	= Nr. 40

549.	<i>Alles was ihr wollet.</i>	5.	10.	<i>Knüpfer.</i>	= Nr. 55
550.	<i>Amor meus.</i>	T.	2.	<i>Bontempo.</i>	= Nr. 57
551.	<i>Auf ihr Völker lobet Gott.</i>	2	5.	<i>Rosenm:</i>	= Nr. 59
552.	<i>Beati omnes, qui timent Do[m]i[n]u[s].</i>	5	2.	<i>S. C.</i>	= Nr. 64 (Capricornus)
553.	<i>Bedenke doch das Ende.</i>	4.	2.	<i>Hildebr.</i>	= Nr. 67
554.	<i>Bleibe bey uns H[err].</i>	5	6.	<i>Rosenm:</i>	= Nr. 69
555.	<i>Christus hat geliebet die Gemeine.</i>	4.	5.	<i>Ros:</i>	= Nr. 74
556.	<i>Christ[us] Jesus ist auferstanden.</i>	6	12.	<i>id.</i>	= Nr. 75
557.	<i>Christ[us] ist mein Leben.</i>	5.	5.	<i>id.</i>	= Nr. 76
558.	<i>Das ist meine Freüde.</i>	3	3.	<i>Nicol.</i>	= Nr. 85
559.	<i>Das Wort ward Fleisch.</i>	4.	5.	-	= Nr. 89
560.	<i>Dem Menschen ist gesetzt.</i>	4	6.	<i>Agric:</i>	= Nr. 90
561.	<i>Der H[err] hat seinen Stuhl.</i>	7.	10.	<i>id.</i>	= Nr. 111 (anon.)
562.	<i>Der Herr denket an uns.</i>				= Nr. 112
563.	<i>Es haben dir die Hoffärtigen.</i>	4	6.	<i>Knüpfer.</i>	= Nr. 142
564.	<i>Es segne dich der Gott Ißrael.</i>	5.	4.	<i>id.</i>	= Nr. 143
565.	<i>Es stehe Gott auf.</i>	2	5.	<i>Rosenm:</i>	= Nr. 158
566.	<i>Freue dich des Weibes.</i>	5	2.	<i>Briegel.</i>	= Nr. 166
567.	<i>Freüet euch des H[err]n.</i>	3	2.	<i>Nicol.</i>	= Nr. 170
568.	<i>Frisch auf mein Seel.</i>	5	5.	<i>Holland.</i>	= Nr. 179
569.	<i>Gott sey gelobet.</i>	5.	4.	<i>Pohl.</i>	= Nr. 194
570.	<i>Gott du hast mich von Jugend auf.</i>	B.	5.	<i>Briegel.</i>	= Nr. 207
571.	<i>Jauchzet dem H[err]n alle Welt.</i>	6.	5.	<i>Hildebr.</i>	= Nr. 276
572.	<i>Ich bin eine Blume.</i>	5.	5.		= Nr. 292
573.	<i>Komt her zu mir alle.</i>	5.	5.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 300
574.	<i>Komt her zu mir alle.</i>	4	4.	<i>Agricol.</i>	= Nr. 320
575.	<i>Kündlich groß.</i>	3.	5.	<i>Mylij.</i>	= Nr. 322
576.	<i>Laudate pueri Dominum.</i>	6.	8.	<i>Heindorf.</i>	= Nr. 332
577.	<i>Lobet den H[err]n ümb seine Gabe.</i>	5.	2.	<i>Hildebr:</i>	= Nr. 341
578.	<i>Lobet ihr Himmel den H[err]n.</i>	6.	5.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 349
579.	<i>Lobet den H[err]n in seinen Heiligth.</i>	8.	10.	<i>Schwem[m]er.</i>	= Nr. 350
580.	<i>Miserere mei Deus.</i>	3.	2.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 375
581.	<i>Machet die Thore weit.</i>	4.	5.	<i>Briegel.</i>	= Nr. 381
582.	<i>Meister wir wissen.</i>	6.	11.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 384
583.	<i>Nach dir H[err] verlanget mich.</i>	3	2.	<i>Nicolai.</i>	= Nr. 387
584.	<i>Nun danket alle Gott.</i>	6.	6.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 390
585.	<i>Nur in meines Jesu Wunden.</i>	6.	6.	<i>Pohl.</i>	= Nr. 399
586.	<i>Preiset mit mir den H[err]n.</i>	5.	8.	<i>Briegel.</i>	= Nr. 415
587.	<i>Singet dem H[err]n ein neües Lied.</i>	6.	15.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 431
588.	<i>Stephanus ward voll.</i>	5.	7.	<i>id.</i>	= Nr. 439 (Knüpfer)
589.	<i>Turbabor.</i>	3	2.	<i>Kind[er]man.</i>	= Nr. 454
590.	<i>Verlaß mich nicht Gott im Alter.</i>	4.	2.	<i>Hildebr:</i>	= Nr. 459
591.	<i>Ut, re, mi, fa, sol, la</i>	4	2.	<i>Rosenm.</i>	= Nr. 462

592.	<i>Vater ich habe gesündigt.</i>	4.	2.	Rosenm.	= Nr. 467
593.	<i>Und es war ein Königischer.</i>	5.	5.	<i>id.</i>	= Nr. 468
594.	<i>Warumb toben die Heyden.</i>	4.	5.	Agr:	= Nr. 471
595.	<i>Warumb toben die Heiden.</i>	6.	2.	Briegel.	= Nr. 472 (anon.)
596.	<i>Wird denn der H[err] ewiglich.</i>	4.	5.	Rosenm.	= Nr. 496
597.	<i>Wohl dem der den H[err]n fürchtet.</i>	5.	6.	Hildebr:	= Nr. 502
598.	<i>Wohl dem der ein tugends. Weib.</i>	5.	5.	Kerner:	= Nr. 506
599.	<i>Wachset ihr Heiligen Kinder.</i>	5.	5.	Hildebr:	= Nr. 515
600.	<i>Wer bin ich H[err].</i>	5.	5.		= Nr. 518
601.	<i>Was ist dein Freund.</i>	6.		Rosenm.	= Nr. 526

Summa 60 59.

Register (Dubletten erscheinen in Klammern)

- Anonym: 5, 19, 21, 25, 29, 36, 37, 42, 43, 50, 83, 89, 106, 108, 112, 116, 161, 163, 165, 197, 234, 235, 238, 240, 242, 244, 245, 288, 289, 291, 292, 293, 297, 307, 309, 312, 324, 325, 330, 344, 345, 356, 368, 374, 379, 382, 385, 386, 395, 396, 402, 403, 419, 422, 424, 443, 447, 470, 493, 497, 511, 513, 518, 522, 528, 532, 533, (537), 538-541, (559), (562), (572), (600)
- Agricola, Georg Ludwig (1643-1676): 1, 14, 16, 26, 41, 45, 52, 72, 80, 84, 90, 111, 119, 129, 160, 173, 175, 184, 185, 187, 192, 203, 210, 216, 228, 232, 249, 253a, 260, 286, 315, 316, 320, 327, 329, 357, 369, 370, 377, 407, 409, 413, 442, 446, 450, 469, 471, 482, 488, 504, 507, 509, 510, 514, 520, 534, (560), (561), (574), (594)
- Albrici, Vincenzo (1631-1696): 328
- Arnold, Georg (gest. 1676): 308?
- Bach, Georg Christoph (1642-1697): 190, 383, 492, 524
- Bach, Johann Christoph (1642-1703): 60, 102, 209, 211, 391 (s. auch Bach ohne Vornamen)
- Bach, Johann Jacob (1655-1718): 425
- Bach, Johann Michael (1648-1694): 27, 68, 91, 104, 189, 218, 366, 436, 461, 474, 477, 478, 481, 484
- Bach (ohne Vornamen): 40, 51, 140, 233, 313, (548)
- Becker, Paul (nachgew. 1653-1685): 503
- Beer, Johann (1655-1700): 20, 65, 311, 500
- Bernhard, Christoph (1628-1692): 393
- Bertali, Antonio (1605-1669): 151, 152?, 305, 306, 326
- Bleyer, Georg (1647 - nach 1694): 32, 77, 115, 147, 162, 200, 205, 229, 241, 247, 334, 432, 463, 489
- Bontempi, Giovanni Andrea (1624-1705): 57, (550)
- Briegel, Wolfgang Carl (1626-1712): 10, 30, 44, 46, 53, 54, 56, 62, 63, 70, 73, 78, 82, 92, 121, 130, 132, 134, 137, 146, 154, 166, 169, 181, 188, 204, 207, 208, 214, 215, 225, 227, 239, 243, 252, 273, 279, 283, 284, 294, 321, 323, 336-339, 348, 355, 358, 381, 398, 415, 417, 426, 434, 448, 457, 472, 490, 494, 516, 517, 525, (566), (570), (581), (586), (595)
- Bütner, Crato (1616-1679): 17
- Capricornus, Samuel (1628-1665): 64, 123, 236, 256, 265, 400, (536), (552)
- Carissimi, Giacomo (1605-1674): 268, 430
- Cazzati, Maurizio (ca. 1620-1677): 352
- Conradi, Johann Georg (gest. 1699): 9, 411
- Eberlin, Daniel (1647-ca.1715): 15
- Eccard, Johann Nicolaus (1636-1687): 28, 144, 212, 287, 372, 397, 449, 475
- Fesser: 421
- Franck, Johann Wolfgang (1644-ca. 1710): 120, 155, 296, 412
- G., J.: 95
- Gastorius, Severus (1646-1682): 148, 464

- Griening, Augustin (nachgew. um 1670-1680): 418
- Hainlein, Paul (1626-1686): 433, 498
- Heindorff, Ernst Dietrich (nachgew. ca. 1670-ca. 1700): 332, (576)
- Herbst, Johann Andreas (1588-1688): 23, 24
- Heygen: 127, 145, 153, 213, 317
- Hildebrand, Johann Heinrich (nachgew. 1656-1692): 38?, 49, 67, 93, 113, 250, 276, 281, 304, 341, 435, 438, 459, 479, 502, 515, (553), (571), (577), (590), (597), (599)
- Hoffmann, Johann Friedrich (1633-1687): 31, 61
- Hollandt: 179, 410, (568)
- Horn, Johann Caspar (ca. 1630-ca. 1685): 87, 314
- Jelich, Vincenz (1596-1636): 335
- Kerll, Johann Caspar (1627-1693): 206, 465
- Kindermann, Johann Erasmus (1616-1655): 454, 519, (589)
- Knüpfer, Sebastian (1633-1676): 4?, 6, 7, 18, 55, 81, 88, 97, 103, 105, 122, 139, 142, 143, 152?, 171, 174, 183, 186, 191, 195, 222-224, 230, 237, 253b, 263, 266, 272, 274, 298, 310, 319, 343, 360, 373, 389, 401?, 406, 423, 439, 440, 444, 456, 460, 473, 480, 483, 485, 487, 495, 527, (530), (545), (547?), (549), (563), (564), (588?)
- Körner (Kerner), Nicolaus (gest. 1702): 445, 506, (598)
- Kraut: 3
- Krieger, Johann Philipp: 135, 150, 255, 262, 282, 295, 302, 416, 441, (531), (535)
- Künstel, Georg Friedrich: 529
- Lohr, Michael (1591-1654): 346
- Meder, Johann Valentin? (1649-1719): 47, 125, 126, 199
- Mengel, Georg (nachgew. um 1651): 308?
- Merula, Tarquinio (ca. 1594-1665): 79
- Metzel, Johann Ulrich? (1663-1693): 452
- Michael, Tobias? (1592-1657): 202
- Mielczewsky, Marcin (gest. 1651): 455
- Mylius, Wolfgang Michael (1636-1712): 124, 198, 322, 331, 476, (575)
- Nicolai, Johann Michael (1629-1685): 13, 85, 96, 170, 387, 404, 408, (558), (567), (583)
- Nothnagel, Johann (nachgew. 1657-1700): 117, 466
- Pachelbel, Johann (1653-1706): 33, 371, 378, (380), 394, 512
- Passarini, Francesco (1636-1694): 107
- Pezel, Johann Christoph (1639-1694): 278, 303, 347
- Pohle, David (1624-1695): 168, 194, 275, 399, (569), (585)
- Prenz, Caspar (nachgew. 1673-1695): 290
- Richter, Georg?: 109
- Rosenmüller, Johann (ca. 1619-1684): 2, 8, 11, 12, 16?, 22, 34, 35, 59, 69, 74-76, 86, 94, 100, 110, 114, 118, 131, 133, 136, 138, 141, 158, 159, 167, 172, 182, 196, 219-221, 246, 248, 251, 254, 257, 258, 259, 267, 270, 280, 299, 300, 333, 342, 349, 359, 362, 364, 365, 367, 375, 384, 388, 390, 392, 414, 428, 429, 431, 437, 451, 453, 458, 462, 467, 468, 486, 491, 496, 499, 508, 523, 526, (542-544), (546), (551), (554-557), (565), (573), (578), (580), (582), (584), (587), (588?), (591-593), (596), (601)
- Rovetta, Giovanni (ca. 1595-1668): 351
- Schein, Johann Hermann (1586-1630): 261
- Schelle, Johann (1648-1701): 39, 98, 101, 128, 149, 156, 193, 201, 217, 226, 269, 301, 318, 340, 353, 361, 427, 501
- Schmiedt: 58
- Schütz, Heinrich (1585-1672): 157, 178, 521
- Schwemmer, Heinrich (1621-1696): 180, 277, 350, (579)
- St.: 264
- Strattner, Georg Christoph (ca. 1644-1704): 66, 231
- Syring: 354
- Ulich, Johann (1634 - nach 1687): 177
- Vulpinus, Melchior (ca. 1570-1615): 164
- Wecker, Georg Christoph (1632-1695): 99, 176, 285
- Weckmann, Jacob? (1643-1680): 420
- Weller [Welter, Johann Samuel? (1650-1720)]: 48
- Werner, Christoph? (ca. 1617-1650): 271, 363, 405, 505
- Zeutschner, Tobias (1615-1675): 71

Die Kompositionslehre Christoph Bernhards in ihrer Bedeutung für einen Schüler

(Nachtrag)

von

WOLFGANG HORN

Von Willy Maxtons schwer zugänglicher Dissertation über Johann Theile (masch., Tübingen 1926) standen mir bei der Abfassung meines Textes (Schütz-Jahrbuch 17 [1995], S. 97-118) nur eine Zusammenfassung und das Namensregister zur Verfügung, in dem Christoph Bernhards Name fehlt. Die Durchsicht eines vollständigen Exemplars (Univ. Tübingen, Musikwissenschaftliches Institut) hat jedoch gezeigt, daß Maxton Bernhards „Sendschreiben“ im Anhang seiner Arbeit auf S. 159 f. vollständig mitgeteilt hat (entgegen meiner Behauptung auf S. 117). Diese Korrektur bin ich dem Andenken Maxtons schuldig; Sinn und Berechtigung des Abdrucks von Bernhards „Sendschreiben“ an leicht zugänglicher Stelle bleiben davon unberührt.

Die Verfasser der Beiträge

KONRAD KÜSTER. Geboren 1959 in Stuttgart; studierte Musikwissenschaft sowie Mittelalterliche und Neuere Geschichte an der Universität Tübingen; 1987 Magister artium, 1989 Promotion. 1990-1992 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 1990-1993 Lehrbeauftragter an der Universität Freiburg i. Br.; dort 1993 Habilitation. Vertretung der Lehrstühle für Musikwissenschaft an den Universitäten Regensburg (1993) und Freiburg (1993-1995). Seit 1995 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg.

GRETA KONRADT. Geboren 1965 in St. Paul, MN, erwarb nach vierjährigem Studium (1983-1987) den BA in Music and English an der Lawrence University (Appleton, WI). Es folgten zwei Jahre Kurzstudium (1987-1989) an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg mit einem Fulbright Stipendium, um über *Choralkantaten Johann Sebastian Bachs und ihr liturgisches Umfeld* zu arbeiten. 1993 Magister artium Musikwissenschaft (Nebenfächer Theologie und Anglistik) in Heidelberg. Seit 1993 Arbeit an einem Disserationsprojekt bei Ludwig Finscher mit dem Titel *Studien zur Historienkomposition im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Umfeldes*.

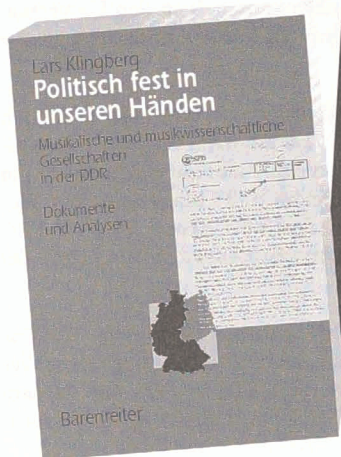
JÜRGEN HEIDRICH. Geboren 1959 in Osterode (Harz). Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover (Hauptfach: Klassische Gitarre), Abschluß mit Diplomprüfung. Anschließend Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Musikwissenschaft, Mittlere und Neuere Geschichte, Lateinische Philologie des Mittelalters), 1992 Promotion. Seit 1993 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen.

WALTER WERBECK. Geboren 1952 in Bochum. Studierte Musikerziehung an Gymnasien, Kirchenmusik und Klavier an der Hochschule für Musik Detmold, Geschichte an der Universität Bielefeld sowie Musikwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. 1976 Staatl. Prüfung für Klavierlehrer sowie Staatl. Prüfung für Organisten und Chorleiter (A-Examen), 1978 1. philolog. Staatsprüfung, 1980 Magister artium Musikwissenschaft, 1987 Promotion und 1995 Habilitation im Fach Musikwissenschaft. 1982-1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, seit 1995 Lehrtätigkeit an den musikwissenschaftlichen Instituten in Marburg, Bonn, Basel, Detmold/Paderborn und Kiel. Seit 1991 Schriftleiter des Schütz-Jahrbuches, seit 1997 dessen Herausgeber.

SIEGBERT RAMPE. Geboren 1964 in Pforzheim, studierte in Stuttgart und Salzburg bei Kenneth Gilbert (Cembalo, Hammerclavier) und Ludger Lohmann (Orgel) sowie in Amsterdam bei Ton Koopman (Cembalo) als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Seine Tätigkeit als Solist, als Kammermusiker und Liedbegleiter mit Cembalo, Hammerclavier und Orgel sowie als Dirigent führten ihn in die meisten Länder Europas und in die USA. 1989-1992 Leiter einer Cembaloklasse an der Musikhochschule Karlsruhe sowie Gastdozent für Historische Aufführungspraxis an der Universität Karlsruhe. Seit 1997 Leiter einer Klasse für Cembalo, Hammerclavier und andere historische Tasteninstrumente an der Folkwang-Hochschule Essen-Duisburg. Darüber hinaus Leiter des von ihm gegründeten Ensembles und Orchesters (mit historischen Instrumenten) *La Stravaganza* (Hamburg). Veröffentlichte zahlreiche Schriften (u. a. zur Tastenmusik Mozarts) und Editionen (darunter die Neuausgabe sämtlicher Werke Frobergers nebst Werkverzeichnis), außerdem zahlreiche Einspielungen von Werken u. a. Johann Sebastian Bachs, Mozarts, Frobergers und Weckmanns.

PETER WOLLNY. Geboren 1961 in Sevelen/Niederrhein; studierte Musikwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität zu Köln (Magister artium 1988) und Musikwissenschaft an der Harvard University (Promotion 1993). Seit 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Bach-Archiv Leipzig und Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig; seit 1996 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Neue Musikbücher



Lars Klingberg
Politisch fest in unseren Händen

Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR
Dokumente und Analysen (Musiksoziologie 3)
464 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1352-X

Kulturpolitik live: Das Buch ist die wichtigste Quelle für die Auseinandersetzung mit der neuen deutschen Musikgeschichte auf der Ebene musikalischer Institutionen, u.a. der Heinrich-Schütz-Gesellschaft, der Gesellschaft für Musikforschung und der Neuen Bachgesellschaft.



Kurt von Fischer
Die Passion

Musik zwischen Kunst und Kirche

145 Seiten mit vierfarbigen Abbildungen und 64 Notenbeispielen; gebunden mit Schutzumschlag
ISBN 3-7618-2011-9

Kurt von Fischer zeichnet die Geschichte der Passion im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Ambition und kirchlich-liturgischer Vorgabe vom Mittelalter bis zur Gegenwart nach. Zahlreiche Abbildungen illustrieren die kunstgeschichtliche Dimension des Themas.

Bitte fragen Sie auch nach unserem aktuellen Prospekt »Neue Musikbücher«.



Walter Salmen
Beruf: Musiker

Verachtet – vergöttert – vermarktet
Eine Sozialgeschichte in Bildern

232 Seiten mit über 100 z.T. vierfarbigen Abbildungen; gebunden
ISBN 3-7618-2001-1

Priester - Prostituierte - Primadonnen: Zwischen diesen Extremen bewegt sich die spannende und materialreiche Darstellung von über 50 Musikberufen in Geschichte und Gegenwart. In populärer Form wird hier die soziale Situation seiner historischen Kollegen anhand von über 100 reizvollen und aussagekräftigen Abbildungen nähergebracht.



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>

MZ. 8' 414

X

Hinweise

Signatur	MZ. 8' 414	Stck.	2
----------	------------	-------	---

RS

19. 1997

Bub

Sonderstandort

Signum

Auslei-
vermerke

Präsenz-
nutzung

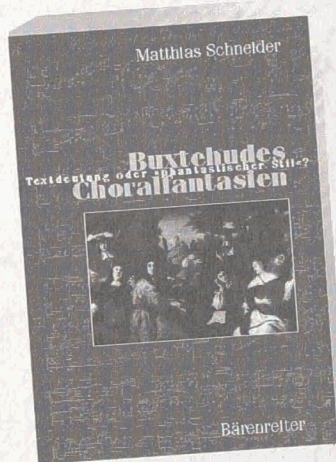
27. 8. 98
 28. 6. 99
 28. 6. 99
 20. AUG. 1999

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0418067

Zur Interpretation alter Musik



Matthias Schneider **Buxtehudes** **Choralfantasien**

Textdeutung oder »phantastischer Stil«?

228 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1382-1

Matthias Schneider zeigt, daß Buxtehudes Choralfantasien als musikalische Interpretation der ihnen zugrundeliegenden Choralttexte komponiert wurden. Damit widerlegt er die gängige These, nach der sie improvisatorisch-freie, den spontanen Ideen des Komponisten unterworfenen Stücke im Sinne von Matthesons »stylus-phantasticus«-Begriff seien.

Er eröffnet damit sowohl dem Organisten als auch dem Musikliebhaber einen neuen Zugang zu diesen faszinierenden Werken.



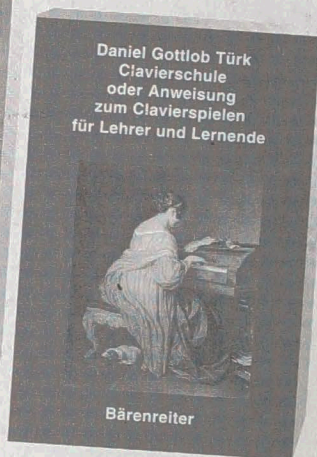
Siegbert Rampe **Mozarts** **Claviermusik**

Klangwelt und Aufführungspraxis **Ein Handbuch**

404 Seiten mit vielen
Abbildungen und
Notenbeispielen; kartoniert
ISBN 3-7618-1180-2

Ein Ratgeber für Pianisten, Cembalisten, Clavichordspieler sowie Klavierlehrer und ein Nachschlagewerk für Wissenschaftler und Liebhaber von Mozarts Musik.

- Clavierinstrumente zur Zeit Mozarts
- Mozarts Interpretationsvorstellungen
- Spieltechnik und Aufführungspraxis
- Ein Kompendium aller Clavierwerke Mozarts in Einzeldarstellungen



Daniel Gottlob Türk **Clavierschule** **oder Anweisung zum** **Clavierspielen für** **Lehrer und Lernende**

Reprint der ersten Ausgabe von 1789. Herausgegeben und mit einem Kommentar versehen von Siegbert Rampe
Taschenbuch. 483 Seiten
ISBN 3-7618-1381-3

Die preiswerte Studienausgabe bietet mehrfache Erleichterungen für die Praxis:

- Moderne Schlüsselung der »Modellkompositionen«
- neues Inhaltsverzeichnis
- Erklärung der historischen Instrumente



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>